

国立西洋美術館所蔵のアンドレアス・リッツォス作 のアイコンについて 15世紀の クレタ派 の作品

著者	越 宏一
雑誌名	国立西洋美術館年報
巻	7
ページ	8-57
発行年	1974-03-31
URL	http://id.nii.ac.jp/1263/00000619/

- I 国立西洋美術館所蔵のイコン
 - II Andreas Ritzos の作品
 - III 〈クレタ派〉
 - IV 国立西洋美術館所蔵イコンの様式
およびイコノグラフィー
 - V Andreas Ritzos 作のイコン「聖母の死」
 - VI 結語
- 独文要旨
図版リスト
図版 (1—29)

I

昭和5年(1930年)に上野の東京府美術館で行われた、『第三回松方氏蒐集絵画展覧会』の目録によれば、この時、二点のイコンが出品されている⁽¹⁾。この内の一点(図1)は、その後某私有コレクションの手に渡り、昭和35年(1960年)以来、同コレクションからの寄託作品として国立西洋美術館に保管されていた(寄託作品番号 D-13)⁽²⁾が、この程、同館の昭和48年度購入作品のひとつとして購入された(所蔵番号P-408)。この作品が、いかなる経路を辿って旧〈松方コレクション〉に入ったかは不明である⁽³⁾。

このイコンは、縦71センチ横47,5センチのサイズで、潤葉樹の板(厚さ2,5センチ)の上に通例通り白亜質の下地(Levkas)が作られ、その上にテンペラで図像が描かれている。バックおよび聖人の光輪は金箔である。やや凹んだ中央部(Kovčeg)に「キリスト昇天」が大きく表わされ、さらにその上部には「神の御座」(Hetoimasia)が小さ目に配されているこのイコンは、終末期のビザンチン絵画の様式によく従った、アカデミックな手法で仕上げられている。イコン画家としての作者の堅実な力量が窺える作品といえよう。中央部を取り巻く帯状の部分(枠)には、上方に「聖三位一体」、左右におのおの三人の聖者立像、下方に四人の聖者半身像があしらわれている。各場面、諸聖人像にはそれぞれ、ミニウムでギリシア語の銘が、一部は連字で一部は略して書き添えられているが、しかし「神の御座」の図像には銘がない。「キリスト昇天」の場

* この作品は、国立西洋美術館昭和48年度購入作品のひとつとして昭和49年1月に購入された。

面には *H ANAHTIC* および *IC XC*, 「聖三位一体」の場面には *H ATIA TPIAC* という銘がそれぞれ記されている。このイコンの裏面(図2)には、二つの横梁が余計にあるいわゆる〈総主教の十字架〉が Van Dyck Brown 系の色で大きく表わされ、その根本にはアダムの頭蓋骨、左右には十字架の根本から生え出る、生命の木を表わす蔓草文が描かれている。十字架の腕の上下には通例に従って、*IC XC NI KA* という銘が記されている。この裏面と表側とが同じ時期に描れたのか、あるいは同一の画家によって描れたのかについては、にわかに決定し難い。

作品の保存状態はおおむね良好であり、後の加筆・補修は「キリスト昇天」場面の聖パウロおよびその隣の大天使の衣の一部、枠右上の聖ヤコブ像の胸下の辺りの小部分、中央部と枠部との上部の境い目の一部分などであ

る。しかしながら、板そのものには、特に裏面に無数の虫食い跡がみられる。なお、当初は裏面に二本の棧木(Sponki)が釘で打ちつけられていたが、現在ではそれがなくなり、そのため板は縦にゆるやかに湾曲してしまっている。

中央部を取り巻く縁に描かれた聖人像是、左上から、先駆者聖ヨハネ(*O ATIOC IΩANNHC O ΠΡΟΔΡΟΜΟC*)、司教聖ニコラウス(*O ATIOC NIKOΛΑΟC*)、隠者聖オヌフリオス(*O ATIOC ONΦΡΙΟC*)、右上より、使徒聖大ヤコボ(*O ATIOC ΙΑΚΩΒΟC*)、隠修士聖アントニウス(*O ATIOC ANTΩΝΙΟC*)、殉教者聖セバスチアヌス(*O ATIOC CEBACTIANOC*)である。これらのうち、洗者聖ヨハネおよび聖アントニウスはそれぞれ、*METANOΕΙΤΕ ΗΓΓΙΚΕΝ ΓΑΡ Η ΒΑCΙΛΕΙΑ ΤΩΝ*

(1) 『昭和五年五月十七日ヨリ六月四日迄 東京府美術館ニ於テ開会 第三回松方氏蒐集絵画展覧会目録 主催国民美術協会』、図録番号九七(筆者不明 イコン 七〇〇)、同九八(筆者不明 イコン 三〇〇〇)。

(2) 『国立西洋美術館総目録』、1961年、寄託作品 D-13(作者不詳 14世紀頃)、図版。(Catalogue Général du Musée National d'Art Occidental, Tokyo 1961, D-13, Fig.)

(3) 松方幸次郎(慶応元年—昭和25年)が購入した二点のイコンのうち、他の一点については現在その行方が不明である。

なお、国立西洋美術館所蔵のイコンの裏面には、〈株式会社十五銀行〉と印刷された楕円形のラベルが張り付けてあり、ペンで 54 という数字が書かれている。かつて松方幸次郎の長兄松方巖が頭取をしたことのある、この十五銀行は、幸次郎が社長をしていた川崎造船の主要取引銀行である。

昭和初年の世界的な経済恐慌の影響で、昭和2年十五銀行は破産し、川崎造船も苦境に引きこまれた。そして昭和3年5月、松方幸次郎は社長の座を退くことになるが、彼の集めた膨大なコレクションは、十五銀行の整理に提供され、処分されることになるのである。昭和3年3月から、4年、5年と3回にわたって『松方氏蒐集欧州美術展覧会』が開催されたのは、このような事情による。昭和5年の〈第3回展〉の目録冒頭には、「松方氏の蒐集が散逸の運命を余儀なくせらるるはまことに惜む可きことである。……財界目下の不況にも拘わらず、一般の同感を呼起して列品の多くが購入者を見出すならば、それは単に十五銀行の整理に幸いするのみでなく、広く日本の利益となるものである。」と記されている。旧・松方コレクションの運命については、高階秀爾編『松方コレクション』(至文堂、1971年)を参照。

ΟΡΠΑΝΩΝ (マタイ伝福音書第三章二節)、および ΕΙΔΟΝ ΕΓΩ ΤΑC ΠΑΓΙΔΑC ΤΩ ΔΙΑΒΟΛΩ ΗΠΑΩΜΕΝΑC ΕΝ ΤΗ ΓΗ ΚΑΙ Σ […] という章句の記された巻物を手にしている。一方、下方の縁には主として聖女の半身像が表わされている。それらは左から、殉教者聖カタリナ (Η ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΑ)、皇帝聖コンスタンチヌス大帝 (Ο ΑΓΙΟC ΚΩΝCΤΑΝΤΙΝΟC)、その母聖ヘレナ (Η ΑΓΙΑ ΕΛΕΝΗ)、聖パラスケヴァ (Η ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΚΚΕΥΗ)⁽⁴⁾ である。これらの聖人達がなぜここで選ばれ、このように配されたかについては、イコンの

場合しばしばそうであるように、現在ではその理由が不明である⁽⁵⁾。いずれにせよ、このギリシア・イコンにおいて聖セバスチアヌスが表わされているということは特に注目値する。このローマの殉教者の表現は、ギリシアやロシアなどのイコンでは——少なくとも筆者の知る限りでは——ほとんど例がないほど非常に稀であるからである⁽⁶⁾。

この点ならびに、このイコンの様式が一見して終末期のビザンチン美術、すなわちパレオロゴス朝 (1261—1453) 的であるためであろうか、1960年に国立西洋美術館で行われた〈松方コレクション名作選抜展〉の図録⁽⁷⁾ 以

(4) この聖 Paraskeva は、ロシアで 10 月 28 日がその祝日に当る同名の聖女ではない。この場合には彼女は常に冠を被る姿で表わされる。一方、6 月 26 日がその祝日であるギリシアの聖 Paraskeva は、手に十字架を持ち、聖母に似た姿で表わされる。その最古の作例は、いわゆる《パリの 510 番》(9 世紀) のミニチュールであるが、ここでも彼女は皇妃聖ヘレナと並んで表わされている。この両者は、ディオクレチアヌス帝により処刑された殉教者として互いに関係づけられるのである。これについては K. Onasch, *Paraskeva = Studien, Ostkirchliche Studien*, VI, 1957, 121 sqq. を参照。

(5) 一定の教会のために、または、ある個人のためにイコンが制作される場合、そこに描かれるべき聖人の選択の仕方は千差万別である。

(6) 東方キリスト教美術における「聖セバスチアヌスの殉教」図の珍しい作例としては、Ioannina (Ipiros) の Nessi と呼ばれる島にある聖 Nikolaos Strategopoulos (または Dilios) 修道院の Katholikon の壁画 (1543 年、図 27)、および、Meteora の Barlaam 修道院 Katholikon (Naos) の壁画 (1548 年、図 28) ならびに Metamorphosis 修道院 Katholikon (Exo-Narthex) の壁画 (図 29) が挙げられる。(これらの三つの

作例については、これまで図版として紹介されたことはなかった。)

Ioannina の壁画は一般に〈クレタ派〉ないし Thivai の画家の手になるものとされている [これに関しては A. Xyngopoulos, *Mittelalterliche Monumente von Ioannina (griechisch), Epeirrotika Chronika*, I, 1926, 133 sqq. を参照]。Meteora の二つの作例のうち、Barlaam 修道院のものは、A. Xyngopoulos [Esquisse d'une histoire de la peinture religieuse après la chute de Constantinople (en grec), Athènes 1957, 118 sq.] によれば Frangos Katelanos によって描かれたと推定される。彼は Thivai の出身であるが、しかしクレタの画家の弟子であった (D. Évangélidis, *Le peintre Fr. Catélanos en Épire, Deltion de la Société d'Archéologie Chrétienne*, Athènes, pér. IV, t. I, 1959, 40 sqq., pl. 8 sqq.)。Metamorphosis 修道院教会の Exo-Narthex の壁画については、これまで (筆者の知る限りでは) 研究がなされていないが、Naos の壁画に関しては M. Chatzidakis (*Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, Dumbarton Oaks Papers*, XXIII/XXIV, 1969/70, 309 sqq.) の論文がある。彼はこの Naos の壁画をクレタ島出身の画家 Theophanes (この画家については註

来、この作品は一応イタリア系の14世紀頃のイコン（作者不詳）として推定されてきた⁽⁸⁾。一方、このイコンの後世の仮枠の縁（下方）には英語で SOUTH RUSSIAN SCHOOL 15TH CENTURY. と記されているが、これがいつ、だれによって書かれたのかについてはわかっていない。

II

最近の調査の結果、この作品はしかしながら、クレタ島出身で15世紀に活躍した画家 Andreas Ritzos（アンドレアス・リッツォス）の手になることが判明した。というのは、画

面右下の聖セバスチアヌス像の足元に、あまり目立ぬように黒色で記されたギリシア語の署名「XEÏP ANAPÉX PÍTZZ」（図3）が読まれたからである。

この Andreas Ritzos なる画家については、その署名入りのイコンが、このほかにも数点、以前から知られていたのであるが⁽⁹⁾、しかしそれらにも年記がないため、この画家の活躍した時期に関しては、従来研究者の間で11世紀から16世紀末までの幅をもっていろいろに推定されてきた⁽¹⁰⁾。しかし、1968年の第2回クレタ学学会で M. Cattapan が14・15世紀にクレタ島で活躍した画家の名前に関する新

46を参照)の作品とみなしているのであるが、Exo-Narthexの壁画もNaosと同一の画家の手になるものであるのか、否かは今後の研究課題である。いずれにせよ、このMetamorphosis修道院の作例は、顔のタイプおよび上体部の描き方において、国立西洋美術館のイコンと比較できる。

(7) 『松方コレクション名作選抜展図録』, 1960年, 図録番号143(作者不詳 14世紀イタリア系)。(Masterpieces of the Ex-Matsukata Collection, Tokyo 1961, No. 143)

(8) 『国立西洋美術館陳列目録』, 1962年, 図版・D-13(作者不詳, 14世紀頃, イタリア系)。(Catalogue of the National Museum of Western Art, Tokyo 1962, D-13, Fig.)

高階秀爾編『松方コレクション』(至文堂・近代の美術2), 1971年, 第66図(作者不詳, 14世紀, イタリア系)。

(9) これについては以下15-17頁を参照。

(10) Andreas Ritzos について触れているこれまでの文献は次のとおりである〔国立西洋美術館のイコン(およびその図版)に関する和文文献については、註1・2・7・8を参照〕。

Literatur über Andreas Ritzos:

① A. de Montor, *Considerations sur l'état de*

la peinture en Italie dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphael, Paris 1811, 37.

② S. Lambros, in: *N. Hellénomnémon*, 1098, n. 21 (en grec).

(上記二者は Andreas Ritzos の活躍時期を11世紀と考え、1105年を彼の没年とした。)

③ E. Müntz, *Les artistes byzantins dans l'Europe latine du Ve au XVe siècle*, *Revue de l'Art Chrétien*, 36me Année, 5e Série/Tome IV, Mai 1893, 188.

④ A. L. Frothingham, *Byzantine artists in Italy from the sixth to the fifteenth century*, *American Journal of Archaeology*, IX, 1894, 45 sqq., pl. X.

(上記二者は Andreas Ritzos を13世紀のモザイク画家 Andrea Tafi — 彼はフィレンツェの文書に Andrea di Rico vocato Tafo ないし Andrea Ricchi と記されている — と同一視した。)

⑤ G. Gerola, *Emanuele Zane da Retimo (Un pittore bizantino a Venezia)*, *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, LXII/2, 1902, 349.

⑥ G. Gerola, *Monumenti Veneti nell'Isola di Creta*, I, Venezia 1905, 312.

- ⑦ A. Muñoz, Andreas Rico oder Rizzo, in: U. Thieme—F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, I, Leipzig 1907, 472 sq.
- ⑧ N. P. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, Leningrad 1911, 17 sq., 142, Fig. 20.
- ⑨ O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, 264.
- ⑩ H. E. Keyes, The Princeton Madonna and some related paintings, *American Journal of Archaeology*, XVII, 1913, 210 sqq., Fig. 1.
- ⑪ Müller—Singer, *Allgemeines Künstlerlexikon*, IV, 1920, 64. (12 世紀)
- ⑫ A. Siret, *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toute les écoles*, 1924. († 1105?)
- ⑬ O. Wulff—M. Alpatov, *Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge*, Hellerau bei Dresden 1925, 222 sqq., 291, Abb. 95. (15 世紀初頭)
- ⑭ Cl. M. Henze, *Mater de perpetuo succursu*, Bonn 1926, 17sq., 21, Fig. (20), 23, (24).
- ⑮ Ch. Diehl, *Mannet d'art byzantine*, II, Paris 1926, 865. (13/14 世紀)
- ⑯ F. Willumsen, *La jeunesse du peintre El Greco. Essai sur la transformation de l'artiste byzantin en peintre européen*, I, Paris 1927, 56 sqq., pl. I. (15 世紀)
- ⑰ N. P. Kondakov, *Russkaja ikona*, I, Praha 1929, 157. (16 世紀)
- ⑱ Ph. Schweinfurth, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, Haag 1930, 398, 403 sqq., 416, 442 sqq., Abb. 154. (14/15 世紀)
- ⑲ S. Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziana e i Madonneri*, Padova 1933, 13, 19 sqq., 22 sq., 26 sq., 29, 44, 50, 64, Tav. I, II. (15 世紀末)
- ⑳ R. V. Marle, *The Development of the Italian Schools of Paintings*, XVIII, The Hague 1963 (New York 1970), 546 sq., Fig. 297.
- ㉑ L. Mirković, Die italo-byzantinische Ikonenmaler-Familie Rico, *Actes du IV^e Congrès international des études byzantines*, Sofia 1936, 133 sqq., Abb. 64. (15 世紀初頭)
- ㉒ E. Bénézit, Andreas Rico ou Rizzo, dans: *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs etc.*, Nouvelle Édition, I, 1948, 168. (16 世紀)
- ㉓ G. Soteriou, in: *Arch. Ephimeris*, 1953—1954, 89, 90.
- ㉔ S. Bettini, I mosaici dell'atrio di San Marco e il loro seguito, *Arte Veneta*, III, 1954, 34 sqq. (15 世紀末)
- ㉕ W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten — Lausanne 1956, 91, Taf. 110B.
- ㉖ A. Xyngopoulos, *Esquisse*, op. cit., 163 sq., 187 sqq., 279, pl. 42/2, 63/2. (16 世紀末)
- ㉗ A. Marava-Chatzinicolaou, *Patmos* (en grec), Athènes 1957, 50, pl. 56.
- ㉘ L. Marcucci, *I Dipinti Toscani del Secolo XIII. Scuole byzantine e russe dal secolo XII al secolo XVIII*, Roma 1958, 83 sq., fig. 28.
- ㉙ V. Djurić, *Ikônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, 114 (N^o 51), pl. LXXI, 55 sq. (S. Radojčić). (15/17 世紀)
- ㉚ M. Chatzidakis, *Ikônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'institut*, Venezia 1962, xxxii, xl, XLVIII (note 12), 39, 40. (16 世紀前半)
- ㉛ B. Rothenmund, *Handbuch der Ikonen-kunst*, München 1966, 92 sq., 247.
- ㉜ V. N. Lasareff, Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII—XIV. La Maniera greca e il problema della scuola cretese (II^o), *Arte Veneta*, XX, 1966, 55 sq. (16 世紀後半)
- ㉝ A. Embiricos, *L'école crétoise, dernière*

資料を発表し⁽¹¹⁾、Andreas Ritzos は15世紀後半にクレタ島で活躍した画家であることが指摘されたのである⁽¹²⁾。すなわち M. Cattapan は、ヴェネツィアにある諸文書館で1271年から1500年までの Candia（クレタ島）の公証人約70人の記録すべてを調査し、この中にクレタ島の画家に関する文書約360点を見出した⁽¹³⁾。彼はこのヴェネツィアの資料、および

Candia の文書館にある公証記録に基き（合計約400点）、記録に残る画家の名前128名をリスト・アップして発表したのである⁽¹⁴⁾。M. Cattapan の指摘するところによれば、Andreas Ritzos およびその息子 Nikolaos Ritzos の名前は、1421年から1499年までの間の文書22点⁽¹⁵⁾の中に見出され、前者は1451年から1492年頃まで、後者は1486年から

phase de la peinture byzantine, Paris 1967, 140, 165 sqq., 183, fig. 82.

- ③④ M. Cattapan, Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500, *Pepragmena tou B Diethnous Kritologikou Syne-thriou* (Akten des 2. internationalen Kretologen-Kongresses), III, Athen 1968, 29 sqq. (*1420/21 年)

- ③⑤ Th. G. Peterson, Crete, Venice, the “Madonneri”, and a Creto-Venetian Icon in the Allen Art Museum, *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, XXV, 2, Winter 1968, 51 sqq., 81 sq., fig. 3-4. (16世紀)

- ③⑥ M. Chatzidakis, Recherches, *op. cit.*, 314, 337.

- ③⑦ K. Kreidl-Papadopoulos, Die Ikonen im kunsthistorischen Museum in Wien, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LXVI, 1970, 60.

- ③⑧ Th. G. Peterson, The Dating of Creto-Venetian Icons: A Reconsideration in Light of New Evidence, *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, 1972, 17 sq., fig. 2.

- ③⑨ B. Jestaz, dans: *Gazette des Beaux-Arts*, October 1973, 26. (③⑧の論文紹介)

- ④⑩ *Gazette des Beaux-Arts*, Février 1974, p. 202, No. 695 (Fig.). (筆者のデータによる)
(なお以上の文献のうち、①, ②, ⑪, ⑫, ⑬については参照できなかった。)

- (11) M. Cattapan, Nuovi documenti, *op. cit.*, 32.

- (12) この Andreas Ritzos は、Candia の1557年の売渡証書 (C. Mertzijs, dans: *Communication*

au 1er Congrès d'Études Crétoises à Héracleion, Septembre 1961; M. Chatzidakis, *Ikônes*, *op. cit.*, 40/note 5) にその名が記されている同名の人物 (画家 Maneas Ritzos の息子) とは別人である。N. V. Lasareff (Saggi, *op. cit.*, 61) も、M. Chatzidakis 同様、この16世紀の文書に記録されている Andreas Ritzos と、今我々が問題としている同名の人物とを同一視しているが、しかし前者が画家であった確証は全くない。この16世紀の Andreas Ritzos に関しては、他に次の文献もある。C. D. Mertzijs, Domenico Theotocopoulos: nouveaux éléments biographiques, *Arte Veneta*, XV, 1961, 217.

- (13) 無論これらの法文書は、芸術活動にのみ関わりあるものではなく、売買・地代家賃・貸付などの契約書、遺言状、委任状などがその大部分である。

- (14) M. Cattapan, Nuovi documenti, *op. cit.*, 37 sqq. (Andreas Ritzos の名前はリストの66番目に載っている。)

- (15) そのうちの4点 (1452, 1477, 1491, 1492年のもの) が M. Cattapan の論文の末尾に紹介されている。それらによれば、Andrea Rizo (Andreas Ritzos) は、船乗り兼広告屋の Francesco Maro の甥であり、金銀細工師兼船乗りの Nicolo Ritzos と未亡人 Sofia Monovasioti との間に生まれた子であるという。彼らの一人息子 (あるいは少なくとも長子) だったらしい。Andrea Rizo (Andreas Ritzos) は、1462年にはすでに Marùla Turlino と結婚していて、息子 Nicolo も生まれていたと思われる。Andreas Ritzos は後に未亡人 Agnese Griitti と再婚した。

1499年頃まで活躍したという。両者共、その居住地が Borgo Candia であったこともこの資料から知られる。Andreas Ritzos の両親は1420年4月に結婚していること、および、彼は1451年の公証文書にすでに〈画家〉(Pinctor)として言及されていることなどから、M. Cattapan は、Andreas Ritzos は1420—21年頃生まれたのであろうと推定している。1452年の公証文書によれば、Andreas Ritzos はこの年の1月に、ギリシアおよびコンスタンチノーブルをトルコ人の攻撃から守

るべく、弩砲手(balistarius)としてヴェネツィアのガリー船で出帆している。また、1477年の文書には、Giovanni Acotano なる画家が、Andreas Ritzos に諸聖人像の手本54点を売り渡すことに同意した旨が記されているが、この Giovanni Acotano (1436—1477活躍)⁽¹⁶⁾は、M. Cattapan が指摘したとおり、Andreas Ritzos の師であったと思われる。

Andreas の息子 Nicolaos については、1460年頃生まれたと推定される⁽¹⁷⁾が、彼もまた画家となった。Nicolaos Ritzos は、Sarajevo

(16) Giovanni Acotano は、これらの手本の一部を彼の兄弟である、画家 Angelo Acotano (1438—1450 活躍) から受け継いだ。この兄弟画家については、M. Cattapan, *Nuovi documenti*, *op. cit.*, 33; M. I. Manousakas, E. Diathiki tou Aggelou Akotantou (1436), *Agnoston Kritikou Zographou, Deltion tis Christianikis Archaialogikis Etairias*, II, 1960—61, 139 sqq.; C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312—1453* (Sources and Documents), New Jersey 1972, 258 sq. を参照。

(17) Nikolaos Ritzos は 1486 年以前にすでに結婚しているの、M. Cattapan (*Nuovi Documenti*, *op. cit.*, 32) は、彼の生年を 1460 年頃と推定した。Nikolaos Ritzos については W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte*, *op. cit.*, 94 を参照。

(18) L. Mirković, Die italo-byzantinische Ikonenmaler-Familie, *op. cit.*, 133 sq., Abb. 66; V. Djurić, *Ikônes*, *op. cit.*, 115 (Nº. 52), pl. LX-XII; A. Xyngopoulos, *Esquisse*, *op. cit.*, 163.; K. Kreidl-Papadopoulos, Die Ikonen, *op. cit.*, Abb. 67.

(19) 例えば、Sarajevo のイコンにおける「玉座につくキリスト」は、Andreas Ritzos の手になる、Patmos のイコン(図9および註26参照)におけるそれと比較できる。この点に関しては、V. Djurić, *Ikônes*, *op. cit.*, 56 および Th. G.

Peterson, Crete, *op. cit.*, 85 を参照。

(20) 遅くとも 1792 年以来 Fiesole の San Girolamo 教会にあったこのイコンについては以下の文献を参照。A. L. Frothingham, *Byzantine artistes*, *op. cit.*, 45 sqq., pl. X; H. E. Keyes, *The Princeton Madonna*, *op. cit.*, 210 sqq., fig. 1; Cl. M. Henze, *Mater*, *op. cit.*, 18, Fig. 23; F. Willumsen, *La jeunesse*, *op. cit.*, 56, plate; Ph. Schweinfurth, *Geschichte*, *op. cit.*, 403 sq., Abb. 154; S. Bettini, *La pittura di icone*, *op. cit.*, 19, 21, 23, Tav. 1; O. H. Giglioli, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia, Fiesole*, Roma 1933, 202; S. Bettini, *La pittura bizantina*, I, Firenze 1938, 57 sqq.; W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte*, *op. cit.*, 91., Taf. 110B; L. Marcucci, *I Dipinti Toscani*, *op. cit.*, 83 sq., Fig. 28; Th. G. Peterson, Crete, *op. cit.*, 84, Fig. 3.

(21) C. Ricci, *La R. Galleria di Parma*, Parma 1896, 350; O. Wulff—M. Alpatov, *Denkmäler*, *op. cit.*, 222 sqq., Abb. 95; Cl. M. Henze, *Mater*, *op. cit.*, 21; R. v. Marle, *The Development*, *op. cit.*, 547, Fig. 297; L. Mirković, Die italo-byzantinische Ikonenmaler-Familie, *op. cit.*, 129 sqq., Abb. 64.

(22) このタイプは、普通には「受難のマドンナ」(Madonna della Passione; Passionsmadonna)

の古教会にあるアイコン(37.8×33.4 cm)⁽¹⁸⁾に *Χεῖρ Νικολάου Πίτζου υἱὸς τοῦ μαῖστρου Ἀνδρέου* と署名している。この Sarajevo の「デエシス」のアイコンの周辺に描れた祭礼図像の内、「キリスト昇天」図は、国立西洋美術館のアイコンのそれと構図がほとんど一致していて興味深い。Nicolaos は父の Andreas の様式を踏襲した画家であった⁽¹⁹⁾。

Andreas Ritzos の作品については、まだ充分な研究がなされていない。特に国立西洋美術館所蔵のアイコンについては、これまで全く

知られていなかった。現在、この東京のアイコンをも含めて、Andreas Ritzos のサイン入りのアイコンは合計9点知られている。まず、Fiesole の Museo Bandini (Nº. 3886; 103×84 cm)⁽²⁰⁾ならびに Parma の Galleria Reale (Nº. 447; 104×80 cm)⁽²¹⁾にある、いわゆる「受難のマドンナ」(*ἡ παναγία τοῦ πάθους*)⁽²²⁾のタイプの聖母子像アイコン(図6・7)、および、Roma の Museo del Camposanto Teutonicoにある、大天使ミカエルおよびガブリエルを伴う、いわゆる Hodegetria のタイプの聖

と呼ばれているが、M. Chatzidakis (*Ikônes*, op. cit., 40 sq.) は「受難のシンボルのマドンナ」(*Vierge aux Symboles de la Passion*) がこのタイプの名称としてよりふさわしいと提唱している。このタイプのマドンナの特色は、画面上方の左右に小さく描かれた大天使ミカエルおよびガブリエルが、振り向いている幼児キリストに、彼の将来の受難を象徴する道具(槍、釘、酢を含んだ海綿の入っている容器、十字架)を示すのであるが、その際、嬰兒が死の恐怖に襲われて母の手にしがみつき、幼子の左足からサンダルが抜け落ちているという点にある。幼児キリストが死に恐れ慄く様はまた、たいていガブリエルの下方に書き込まれたラテン語ないしギリシア語の四行詩(Tetrastichon)の中でも述べられている。Qui primo candissime gaudium indixit / prehincat nunc passionis signacula; Carnem vero Christus moralem inductus / timensque letum, talia pavet cerneno. ギリシア語銘については、S. Bettini, Padova e l'arte cristiana d'Oriente, *Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Parte seconda, XCVI, 264 を参照。

「受難のマドンナ」のタイプはかつては、O. Wulff—M. Alpatov (*Denkmäler*, op. cit., 222 sq.) や Ph. Schweinfurth (*Geschichte*, op. cit., 403) などによって Andreas Ritzos により創り出されたものと考えられた。しかしながら、G. Soteriou

(in: Arch. Ephimeris, 1953–1954, 87 sqq., Fig. 1) が指摘したように、このタイプの前段階ともいべき聖母子像は、すでに中期ビザンチンの作例(例えば、キプロス島の Arakos 修道院教会の1192年の壁画)に見出される。その上、M. Cattapan (*Nuovi documenti*, op. cit., 30)によれば、「受難のマドンナ」のアイコンは、すでに10世紀、クレタ島に存在していたという。14世紀のマケドニアの壁画(例えば Konče)においても類似の作例がある。現在のところ、Andreas Ritzos のアイコンと同じタイプの「受難のマドンナ」の作例は約90点知られている(M. Cattapanによる)が、それらの大部分は〈ポスト・ビザンチン〉の〈クレタ派〉アイコンである(これに関しては註127も参照)。「受難のマドンナ」のタイプは17世紀以後ロシアでは Strastnaja の名のもとに、また1866年以降ローマ・カトリック教会においても Mater de perpetuo succursu(「絶えざる御助けの聖母」)の名のもとに人々の間に行渡っていった。今日でもわれわれは、カトリック教会で「受難のマドンナ」の御絵を入手できる。日本においては、鎌倉市・雪の下、京都府・網野、滋賀県・長浜、大阪府・吹田、福岡県・水巻などの各カトリック教会が、「絶えざる御助けの聖母」に捧げられている。鎌倉の雪の下カトリック教会のファサードには、「受難のマドンナ」のタイプの聖母子像がモザイクで表わされている。

母子像イコン⁽²³⁾には、いずれもラテン語で Andrea Rico de Candia pinxit (Fiesole および Roma のイコン) ないし Andreas Ricio de Candia pinxit (Parma のイコン) と署名されている。ここで Rico (Rizo—Riço—Ritzo のように読まれる) というのは、ギリシア語の Pitzoc のラテン語風書換えであり、これは語源的にはイタリア語の Riccio に相当する。第四番目の署名入り作品は、Ston (ダルマチア) の聖 Blasius 教会にある「受難のマドンナ」のイコン (100×82 cm, 図8)⁽²⁴⁾であり、ここでも先の作品同様に署

名されていたはずであるが、現在では署名の一部…… de Candia pinxit が残っているに過ぎない⁽²⁵⁾。

これらの、ラテン語による署名のイコンに対して、次に、ギリシア語で署名された一連の作品が挙げられる。Patmos 島の聖ヨハネ修道院にある「バントクラトルのキリスト」(図9)⁽²⁶⁾ および「玉座につくテオトコス」⁽²⁷⁾の両イコン、さらに、J・H・S (Jesus Hominum Salvator) の文字が大きく描かれているイコン(現在の所在地は筆者には不明、図10)⁽²⁸⁾、Torino の Galleria Sabauda にあ

なお、「受難のマドンナ」のイコノグラフィーに関しては、この註ですでに引用した文献のほかには次のものがある。Cl. M. Henze, *Mater*, op. cit.; S. Bettini, *La pittura di icone*, op. cit., 20 sqq.; C. Henze, *Das Gnadenbild von der Mutter der immerwährenden Hilfe*, Bonn 1933; L. Mirković, *Die italo-byzantinische Ikonenmaler-Familie*, op. cit.; C. Henze, *Ausführliche Geschichte des Muttergottesbildes von der immerwährenden Hilfe*, Rom 1939; W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte*, op. cit., 90 sqq.; B. Rothmund, *Handbuch*, op. cit., 92 sqq.; H. Hallensleben, *Das Marienbild der byzantinisch-ostkirchlichen Kunst nach dem Bilderstreit*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, III, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1971, 173 sqq.; Th. G. Peterson, *Crete*, op. cit., 57 sqq.

(23) このイコンの写真(これまで図版として未紹介)は入手できなかった。このイコンについて触れている文献には以下のものがある。Cl. M. Henze, *Mater*, op. cit., 21; Ph. Schweinfurth, *Geschichte*, op. cit., 404 (Anm. 1); S. Bettini, *La pittura di icone*, op. cit., 22.

(24) V. Djurić, *Icônes*, op. cit., 114 (Nº. 51), pl. LXXI.

(25) この銘は、現在では保存上の理由から剥がされ、(Ston の) 司祭館に保管されている。

(26) A. Xyngopoulos, *Esquisse*, op. cit., 162, pl. 42/2.

(27) このイコン(図版としてはまだ未紹介)の写真は入手できなかった。なお、Andreas Ritzos が Patmos 島の福音記者聖ヨハネ修道院のために仕事をしたことについては A. Xyngopoulos, *Esquisse*, op. cit., 162 sq. および M. Chatzidakis, *Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine, L'Hellénisme Contemporain* (Le Cinq-centième Anniversaire de la Prise de Constantinople), Athènes 1953, Extrait, p. 13 を参照。

(28) A. Xyngopoulos, *Esquisse*, op. cit., 279 sq., pl. 63/2. このイコンはかつて売りに出されていたものであるが、その後行方不明になったらしい。

(29) A. Muñoz, *Ikonografia della Madonna*, Firenze 1905, 183, Tav. 136; N. P. Kondakov, *Ikonografija*, op. cit., 142; F. Willumsen, *La jeunesse*, op. cit., 54, 57 sqq., pl. I; S. Bettini, *La pittura di icone*, op. cit., 19, Tav. II; Th. G. Peterson, *Crete*, op. cit., 83, Fig. 5.

(30) Th. G. Peterson, *Crete*, op. cit., 82 (note 76).

(31) Andreas Ritzos または彼のアトリエに帰せられている「受難のマドンナ」のイコンとしては、

る「聖母の死（コイメシス）」のアイコン（58×46 cm, 図5・4）⁽²⁹⁾、および、国立西洋美術館の「キリスト昇天」のアイコン（P-408, 72×47 cm, 図1）がそれで、いずれも *Χεῖρ Ἀνδρέου Πίττου* と署名されている。これらの内、J・H・Sの文字が描き込まれているアイコンは、その他の署名入りの作品と較べて、様式的に非常に異質であり、いわばイタリア風のものである。Th. G. Peterson は、このアイコンが実際に Andreas Ritzos の手になるのかどうか疑問を投げかけている⁽³⁰⁾。Torino の「聖母の死」のアイコンは、現在知られてい

る Andreas Ritzos の署名入り作品の中で、東京のを除くと唯一の大構図アイコンであるが、サインの書体（図4）および人物像の様式共に国立西洋美術館のそれ（図3）と一致している。例えば、Torino のアイコンにおける聖パウロ（ベッドの向う側で身を屈めている）の頭部は、東京のアイコンのそれ（聖母の左側）に比較できる。

これらの署名入りの作品のほかにも、Andreas Ritzos に帰せられるアイコンは少なくなく、特に「受難のマドンナ」のレプリカは数多く伝えられている⁽³¹⁾が、これらの中で彼

Rethymnon および Bari（この両者については註32・33参照）にあるものを除いて、以下のアイコンが挙げられる。

Die Andreas Ritzos oder seiner Werkstätte zugeschriebenen Madonnen-Ikonen, mit Ausnahme von denen in Rethymnon (siehe Anm. 32) und Bari (siehe Anm. 33):

- ① Roma, Sant' Alfonso sull' Esquilina. Lit.: G. Gerola, *Monumenti Veneti*, op. cit., 304, Fig. 373; Cl. M. Henze, *Mater*, op. cit., Fig. 10; L. Marcucci, *I Dipinti Toscani*, op. cit., 83; B. Rothmund, *Handbuch*, op. cit., 94 (Anm. 2); S. Bettini, *La pittura di icone*, op. cit., 20 sq. (このアイコンは、言い伝えによれば、1498年にクレタ島からローマに齎されたという。S. Bettini は、この作品を Andreas Ritzos の最初の「受難のマドンナ」アイコンと考えている。)
- ② Princeton, University. Lit.: H. E. Keyes, *The Princeton Madonna*, op. cit., Fig. 2; L. Marcucci, *I Dipinti Toscani*, op. cit., 83; Th. G. Peterson, *Crete*, op. cit., 76 sq., Fig. 4; idem, *The Dating*, op. cit., 18. (Th. G. Peterson は、このアイコンを Andreas の息子 Nikolaos Ritzos の作品で

はないかと推定している。)

- ③ Patmos 島, 福音記者聖ヨハネ修道院, 聖 Christodoulos 礼拝堂. Lit.: A. Marava-Chatzinicolaou, *Patmos*, op. cit., pl. XXXII/56; M. Chatzidakis, *Ikônes*, op. cit., 40.
 - ④ Almeria (スペイン). Lit.: Cl. M. Henze, *Mater*, op. cit., 18, Fig. 18; S. Bettini, *La pittura di icone*, op. cit., 20; L. Marcucci, *I Dipinti Toscani*, op. cit., 83.
 - ⑤, ⑥, ⑦: Leningrad, ロシア博物館 (3点の「受難のマドンナ」アイコン)。Lit.: N. P. Ličacew, *Materialien zur Geschichte der russischen Ikonenmalerei* (russisch), I, Leningrad 1906, 215, Abb. 63-65; H. E. Keyes, *The Princeton Madonna*, op. cit., Fig. 3-5.
- この他、Parma にある「授乳するマドンナ」のアイコンも N. Ličacev は Andreas Ritzos の作品とみなしている。
- ⑧ Parma, Galleria Reale, No. 441. Lit.: N. Ličacev, *Istoriceskoe značenie italo-greceskoj ikonopisi i izobraženija Bogomateri*, Leningrad 1911, 17.

の手になることが確実と思われるのはとりわけ、Retyhmnon (クレタ島)にある大きな「マドンナ」のアイコン⁽³²⁾、および Bari (南イタリア)の San Nicola 聖堂にあるトリプティコン (図 11)⁽³³⁾である。Bari のアイコンは、中央に「受難のマドンナ」、左右にそれぞれ福音記者聖ヨハネおよび聖ニコラウスを表わしている。M. Cattapan の指摘によれば、このアイコンには、注目すべきことに、1451年という年記が入っているという⁽³⁴⁾。この年に初めて Andreas Ritzos は、すでに触れた公証文書の中で、〈画家〉として述べられているのである。Bari のアイコンにおける聖ニコラウス像は、東京のアイコンのそれと驚くばかりに一致しているため、この両者の作者が同一であることは最早疑い得ないといえよう。

III

さて次に、国立西洋美術館所蔵のアイコンの

様式的・図像学的問題に移る前に、ここで、Andreas Ritzos の出身地クレタ島の絵画史的背景、いわゆる〈クレタ派〉ないし〈クレタ=ヴェネツィア派〉⁽³⁵⁾の問題について、最近の研究を踏まえて略述しておきたいと思う。1916年に G. Millet⁽³⁶⁾によって提唱された〈クレタ派〉と、今我々が問題とする〈クレタ派〉(ないし〈クレタ=ヴェネツィア派〉)とは本質的には同一ではなく、時代的にも少なからずずれがあること、さらにまた、前者は主としてモニュメンタルな絵画に関わるのに対して、後者はアイコンの絵画がその中心となること、これらへの留意が肝要であることをまず指摘しておきたい。パレオロゴス朝絵画における〈クレタ派〉および〈マケドニア派〉という、ビサンチン美術史上影響が著しかった G. Millet による両概念は、Ch. Diehl, P. Muratoff, N. V. Lazarev, M. Chatzidakis, G. A. Sotiriou 等により修正され、その結果次の諸

(32) このアイコンには 'Η Κυρία τῶν Ἀγγέλων という銘がある。文献：Cl. M. Henze, *Mater*, op. cit., 18 sqq., Fig. 24; S. Bettini, *La pittura di icone*, 21; M. Cattapan, *Nuovi documenti*, op. cit., 30.

(33) F. Caraballese, in: Bari, Istituto Italiano d'Arte Grafiche, Bergamo 1909, 132; Cl. M. Henze, *Mater*, op. cit., 9, 17, 42, Fig. 20; M. Cattapan, *Nuovi documenti*, op. cit., 29, 32; Th. G. Peterson, *The Dating*, op. cit., 21 (note 23), Fig. 2; V. Fortunati (ed.), *San Nicola, Bari*, Bologna n. d., 24. なお、ここに掲載できた図版 (図 11) は、お茶の水女子大学教授柳宗玄先生の御好意によるものである。

(34) M. Cattapan, *Nuovi documenti*, op. cit., 29.

(35) この流派の名称の問題については以下 25 頁を参照。

(36) G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris 1916, 630 sqq., 661 sqq.; idem, *L'art des Balkans et l'Italie au XIII^e siècle*, *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini*, II, Roma 1940, 275.

(37) G. A. Sotiriou, *Die byzantinische Malerei des 14. Jahrhunderts in Griechenland*, *Ἑλληνικά*, I, 1928; M. Hadjidakis, *Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIV^e siècle*, *Actes du IX^e Congrès international des études byzantines à Salonique (1953)*, I, Athènes 1955, 136 sqq.; M. Chatzidakis, *Icons*, op. cit., xxxviii; idem, *Toichographies Stin Kriti*, *Kritika Chronika*, VI, 1952, 59 sqq.

(38) M. Hadjidakis, *Rapports*, op. cit., 138; V. N. Lazarev, *Storia della Pittura Bizantina*, Torino

点が指摘されてきた。すなわち、14世紀のクレタ島の壁画には〈マケドニア派〉の特徴を示すものも見出されること⁽³⁷⁾、パレオロゴス朝時代のクレタ島は、その影響が Athos 山や Mistra の修道院などに及ぶほどの重要な中心地ではなく、むしろローカルな一中心地に過ぎなかったこと⁽³⁸⁾、G. Millet のいう〈クレタ派〉様式というものは結局のところ、首都コンスタンチノーブルの芸術に直接つながるものであること（あるいは〈クレタ派〉様式そのものが典型的にコンスタンチノーブル的なものであること）⁽³⁹⁾、さらにまた、両流派は同時代的に並存していたのではなく、特に首都の芸術における連続した二つの発展段階ではないのかという疑問⁽⁴⁰⁾ などである。従って、今日では G. Millet の〈クレタ派〉および〈マケドニア派〉の理論は最早そのままでは通用しない⁽⁴¹⁾。

クレタ島は、周知のごとく、1204年以降、

1669年にトルコ人の手に落ちるまでヴェネツィア人の支配下にあった⁽⁴²⁾。1453年にコンスタンチノーブルが陥落して、トルコ人によりギリシア領域が侵略されて以後、クレタ島は、いわゆる〈ポスト・ビザンチン〉絵画の歴史上きわめて重要な役割を演ずるに至ったが⁽⁴³⁾、それは、すでに15世紀初頭コンスタンチノーブルから、そして、1453年以降はペロポネソス半島の Mistra からギリシア人画家がクレタ島に遁れてきて⁽⁴⁴⁾、こうしてビザンチン帝国最後の美術の伝統がクレタ島で受け継がれてゆくことになるからである。その中心地は Candia で、ギリシア人の画家達はここを足場として、ギリシア正教の修道院などの壁画・イコンの注文に応じていた。例えば、16世紀（1527—1573）には Athos 山（Lavra, Xenophontos, Dionysiou, Docheiariou 等）や Meteora の修道院の壁画は、その大部分がクレタ島からきた画家の手によって描かれたので

1967, 356 sq.

(39) Ch. Diehl, *La dernière Renaissance de l'art byzantin, Choses et gens de Byzance*, Paris 1926, 159; idem, *Manuel*, op. cit., 719; V. N. Lazarev, *Storia*, op. cit., 356 sq.

(40) P. Muratoff, *La peinture byzantine*, Paris 1935, 150; V. N. Lazarev, *Storia*, 356.

(41) これに関しては、特に O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress*, München 1958, IV, 2, 1 sqq. を参照。なお、D. T. Rice (Cretan-Byzantine School, in: *Encyclopedia of World Art*, IV, New York-Toronto-London 1961, 73) は、〈マケドニア派〉の代りに „Revival Style I“, 〈クレタ派〉の代りに „Revival Style II“ という名称を提唱している。

(42) Gerland, *Creta als venezianische Kolonie* (1204-1669), *Historisches Jahrbuch*, (München) 1899; G. Giuseppe, *Candia all'epoca veneziana, Rassegna internazionale*, 1901.

(43) これに関しては K. Kreidl-Papadopoulos, *Die Ikonen*, op. cit., 58 sqq.; A. Embiricos, *La Renaissance Crétoise, XVI^e et XVIII^e Siècles*, Paris 1960 を参照。

(44) 例えば、コンスタンチノーブルの画家 Nicolaos Philanthropinos は 1419 年に、同 Alexios Apokavkos は 1421 年頃、また、ミストラの画家 Xenos Dighenis は 1461 年にクレタ島に遁れてきた。これに関する古文獻については、M. Chatzidakis, *Icônes*, op. cit., xxxviii, note 7 et 8 を参照。

ある⁽⁴⁵⁾。それらの中で最大の画家は、16世紀前半(1527—1559)に活躍した Theophanes Strelitzas (Bathas)⁽⁴⁶⁾であるが、彼はかつて〈クレタ派〉の始祖と考えられた画家である。M. Chatzidakis による近年の研究では、Athos 山の Lavra, Protaton, Stavronikita の各修道院にあるイコンのうち、かなりのものが Theophanes の作品であることも指摘されている⁽⁴⁷⁾。

〈ポスト・ビザンチン〉の〈クレタ派〉絵画は、壁画にせよ、イコンにせよ、パレオロゴス朝のビザンチン美術を基礎としている。16世紀・17世紀にクレタ島出身の画家によって、クレタ島自身、およびヴェネツィアその他で製作されたイコンについては、これまでも多数知られていたが、16世紀以前の作例に関しては不明の点が多かった。作品そのものが現存し、しかもそれが署名入りの場合でも、その画家の活躍した時期がはっきりしていないため、実際よりも一世紀も後の画家と推

定されていたケースも稀ではない。例えば Andreas Ritzos の場合がそうだった。このため〈クレタ派〉の始まりについては、近年まで漠然と考えられていたに過ぎなかった。ところが、すでに触れたように、14世紀および15世紀のクレタ島における絵画の制作活動についての新事実が、M. Cattapan によって明らかにされたのである⁽⁴⁸⁾。M. Cattapan が調査した、クレタに関する古文書のうち、13世紀のものには画家の名前が一人も見出されないことから、彼は、1300年以前のクレタ島ではまだ絵画制作が活潑ではなかったと推定し、一方、14世紀においては30人以上もの画家名をリストアップして発表している。しかも注目すべきことに、これら14世紀の画家のうち、かなり多くの者がヴェネツィアからクレタ島に来てアトリエを構えていたらしいことが、彼らの名前⁽⁴⁹⁾から推定できるのである。同様にして、当時、コンスタンチノーブルやキプロス島からも画家がクレタ島に来て活

(45) G. Millet, *Recherches*, op. cit., 659 sqq.; M. Chatzidakis, *Recherches*, op. cit., 18 sqq.; A. Xyngopoulos, *Esquisse*, op. cit., 94 sq. アトス山の壁画の図版については G. Millet, *Monuments de l'Athos, I, Les peintures*, Paris 1927 を参照。

(46) この画家に関しては次の文献を参照。A. Embiricos, *L'école crétoise*, op. cit., 86 sqq.; M. Chatzidakis, *Recherches*, op. cit., 310 sqq.; A. Xyngopoulos, *Esquisse*, 94 sqq.

(47) M. Chatzidakis, *Recherches*, op. cit., 323 sqq.

(48) M. Cattapan, *Nuovi documenti*, op. cit., 34 sq.

(49) Michele Venier, Ottorino Venier, Gioacchino Tedaldo di Venezia, Benedetto Gradenigno

di Venezia. Fantino Morante di Venezia, Nicola Storlodo di Venezia. (M. Cattapan のリスト番号 3, 4, 11, 16, 29, 30 参照。)

(50) Teodoro Musele di Costantinopoli, Giorgio Crisokefalo di Costantinopoli, Bailiano Catellano di Cipro. (M. Cattapan のリスト番号 14, 18, 19 参照。)

(51) M. Cattapan, *Nuovi Documenti*, op. cit., 34. なお、1500年以前のクレタ島の美術とヴェネツィアのそれとの関係については次の研究があるが、この文献は入手できなかった。M. Chatzidakis, *Essai sur l'école dite italo-grecque, précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500*, dans: *Venezia e il Levante fino al 1500*, I^o Congresso inter-

躍していたことも知られる⁽⁵⁰⁾。M. Cattapan の指摘するように、1300年以降のクレタ島では、ビザンチン様式に従う〈東方風〉のヴェネツィア人画家がますます多くなってゆき⁽⁵¹⁾、こうして、西欧の画家達の影響のもとにクレタの画家達は、彼らの作品に署名することを学んだものと思われる。署名という習慣は、13世紀以前のビザンチン・イコンにはなかったことである⁽⁵²⁾。ビザンチン様式を墨守した Andreas Ritzos の場合、その署名入りイコン合計9点のうち、1点(ギリシア語のサイン入り、図10)が例外的にイタリア様式の影響を強く受けているという点、および、国立西洋美術館のイコンにおいて、ギリシア・イコン中ほとんどその作例がない、ローマの殉教者聖セバスチアヌスが表わされているという点なども、クレタ島とヴェネツィアのこのような交流関係からして理解できよう⁽⁵³⁾。

1669年にクレタ島がトルコ人の手に落ちて以後も、ヴェネツィアのギリシア人居留地区

で、18世紀に至るまで存続することになる〈クレタ派〉(あるいは〈クレタ=ヴェネツィア派〉)の起源は、このようにして、14世紀、つまり〈ポスト・ビザンチン〉以前と考えられるが、しかし、〈クレタ派〉が重要な意味をもつのは15世紀以降である。15世紀にクレタ島(主として Candia)で活躍した画家の名前は、M. Cattapan のリストにより、114人も知ることができるが、しかしながら、このうち署名入りの作品(イコン)が確認できるのは、15世紀後半に活躍した、Andreas Ritzos, Nikolaos Ritzos⁽⁵⁴⁾, Antonios Papadopoulos⁽⁵⁵⁾, Andreas Paviar⁽⁵⁶⁾, Fra' Antonio De Nigroponte⁽⁵⁷⁾, Nicholas Zafuris⁽⁵⁸⁾ のわずか6人のみである。Andreas Paviar も、Andreas Ritzos 同様、近頃まで16世紀に活躍したと考えられていたイコン画家である。このように、年代および作者のはっきりしている15世紀の〈クレタ派〉イコンは、16世紀ならびに17世紀のものに較べると、その数があ

nazionale di studi della civiltà veneziana, Istituto G. Cini, Giugno 1968, ed. A. Pertusi.

(52) D. T. Rice, *Byzantinische Kunst*, München 1964, 384; idem, *Beginn und Entwicklung christlicher Kunst*, Köln 1961, 190.

(53) Andreas Ritzos の「受難のマドンナ」のイコンにおけるイタリア的モチーフについては、Ph. Schweinfurth (*Geschichte*, op. cit., 404) が指摘している。

(54) 註17・18参照。

(55) Le Canea 出身の Antonios Papadopoulos (1439年)は、Giovanni Accotano (註16参照)の弟子(多分 Andreas Ritzos も彼の弟子)であり、14歳の時から5年間彼のもとで修業を積んだという (M. Cattapan, *Nuovi docu-*

menti, op. cit., 33)。Antonios Papadopoulos の署名入りイコン(Galaktotrophusa)は Pinacoteca Vaticana にある (A. Muñoz, *I Quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana*, Roma 1928)。

(56) この画家については A. Xyngopoulos, *Esquisse*, op. cit., 173 sq.; M. Chatzidakis, *Icons*, op. cit., xxxii, xl, xliii, xlviii; A. Embiricos, *L'école crétoise*, op. cit., 173 sq. を参照。

(57) M. Cattapan, *Nuovi documenti*, op. cit., 35.

(58) K. Kreidl-Papadopoulos, *Die Ikonen*, op. cit., 60.

まりにも少ない。この意味で、国立西洋美術館にある Andreas Ritzos のイコンは、きわめて貴重な15世紀の作例であることはいうまでもない。いずれにせよ、わずか1世紀の間に現在のところわかっているだけでも、100人以上の画家の存在が知られているということは、すでに15世紀において、〈クレタ派〉(〈クレタ=ヴェネツィア派〉)の画家の手になるイコンを中心とする需要がいかに大きかったかをよく物語るものといえよう。Andreas Ritzos は、すでに述べたように、〈受難のマドンナ〉と呼ばれるタイプの聖母子像イコンを繰り返し描いているが、彼はある場合にはギリシア語で、そして他の場合にはラテン語で銘を入れている。このことから明らかに、Andreas Ritzos を初めクレタの画家達は、ギリシア正教圏(とりわけクレタ島の

ギリシア人)のみならず、ローマ・カトリック圏(とりわけヴェネツィア人)の需要にも答えて制作したのである⁽⁵⁹⁾。Andreas Ritzos の署名入りイコン合計9点のうち、4点までもが現在イタリアに伝えられているという事実もこの関連で興味深い。

16世紀前半に活躍したクレタ島出身のイコン画家の名前およびその作品は、〈クレタ派〉(〈クレタ=ヴェネツィア派〉)の最盛期ともいべき16世紀後半および17世紀前半の場合とは異なり、それほど知られていない^{(59)bis}。16世紀前半最大のクレタ島出身の画家は、すでに触れた Theophanes Strelitzas⁽⁶⁰⁾ であるが、彼は壁画を主とした。1538年から1578年までの期間に関しては、当時の Candia の公証人 Michael Maras がクレタ島で活躍した画家46人の名前を記録に残しているが⁽⁶¹⁾、そ

(59) Ph. Schweinfurth, *Geschichte*, op. cit., 403; L. Marcucci, *I Dipinti Toscani*, op. cit., 83.

(59)bis 16世紀前半の作例としては、1542年の年記および Euphrosynos という署名のある一連のイコン(Athos 山, Dionysiou)が挙げられる(M. Chatzidakis, O Zographos Euphrosynos, *Kritika Chronika*, X, 1956, 273 sqq.)。

(60) 註46参照。

(61) C. Mertzios, Stachyologimata apo ta Katasticha tou Notariou Michail Mara (1538-1578), *Kritika Chronika*, XVI, 1961, 228 sqq.

(62) この画家については次の研究がある。S. Bettini, Il pittore Michele Damasceno e l'inizio del secondo periodo dell'arte Cretese-Veneziana, *Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, XCIV, 1934/35, 331 sqq.; A. Xyngopoulos, *Esquisse*, op. cit., 136 sqq.; M. Chatzidakis, *Icônes*, op. cit., 51 sqq.

(63) この点については次の文献を参照。A. Xyngopoulos, *Esquisse*, op. cit., 139 sqq.; M.

Chatzidakis, O Theotokopoulos kai i Kritiki Zographiki, *Kritika Chronika*, IV, 1950, 390 sqq.; idem, *Icônes*, op. cit., 51 sqq.

(64) El Greco とビザンチン美術との問題については次の文献がとりわけ重要である。F. Willumsen, *La jeunesse*, op. cit.; R. Byron, Greco: the Epilogue of Byzantine culture, *The Burlington Magazine*, LV 1929, 160 sqq.; R. Byron—D. T. Rice, *The Birth of western painting*, London 1930, 162 sqq.; F. Rutter, The Early Life of El Greco, *The Burlington Magazine*, LX, 1932, 274 sqq.; M. Chatzidakis, *Theotokopoulos and Cretan Painting* (Greek), Heraklion 1950; A. Embiricos, *L'école crétoise*, op. cit., 244 sqq.; R. Pallucchini, *Opere giovanili del Greco*, *Arte Veneta*, VI, 1952.

(65) 例えば、1570年から1640年頃の期間には、少なくとも11人のクレタ人画家がヴェネツィアで仕

れ以後17世紀中頃までの期間についての資料は残っていない。しかしながら、〈クレタ派〉(〈クレタ=ヴェネツィア派〉)の最盛期ともいえるこの期間に関しては、イコン画家の名前と共に、多数の作品が今日まで伝えられている。そのうち、16世紀最大のイコン画家は、Candia 生まれの Michael Damaskinos (1570—1591 活躍)であるが、彼は1577年から1583年までヴェネツィアに赴いて仕事をしている⁽⁶²⁾。1573年に建築が終った、ヴェネツィアのギリシア居留民の教会 San Giorgio dei Greci のためにイコンを制作したからである。概してビザンチン美術の伝統に忠実であった Michael Damaskinos の作品においても、西欧的要素が見出される⁽⁶³⁾のは、特にこのヴェネツィア滞在のためといえよう。Domenikos Theotokopoulos (1540—1614)も

Michael Domaskinos より一足前に (1567—1570 頃) ヴェネツィアに来ている⁽⁶⁴⁾。14世紀・15世紀においては、すでに触れたように、ヴェネツィアのイコン画家がクレタ島でアトリエを構える場合が多かったが、16世紀以後はその逆に、クレタ島の画家が水の都に赴き、ギリシア人居留地区でイコンの制作に携わることが普通となった⁽⁶⁵⁾。これと共に、西欧絵画の影響は17世紀の〈クレタ派〉(〈クレタ=ヴェネツィア派〉)のイコンにおいてますます著しくなっていく⁽⁶⁶⁾のであるが、Emmanuel Tzanes (1610—1690)⁽⁶⁷⁾はイタリア絵画の影響を最も強く受けた画家の一人である。Rethymnon (クレタ島)出身のこのイコン画家もまた、1646年にヴェネツィアに渡ったのであるが、彼は San Giorgio dei Greci 教会の司祭でもあった。1669年にクレタ島がトル

事をしていたことが知られている (M. Chatzidakis, *Icons*, op. cit., 47 sqq. 参照)。これらのイコン画家達は、必ずしもすでに一人前の画家としてヴェネツィアに来たわけではなく、中にはヴェネツィア在住のクレタ人画家の指導のもとに修業を積んだ者もいた (Ibid., 51 sqq., 91 sqq.)。なお、16世紀後半におけるクレタの画家および学者のヴェネツィア移住に関しては、D. Geanakoplos, *Greek Scholars in Venice*, Cambridge/Mass. 1962, 41 sqq.; idem, *Byzantine East and Latin West*, New York 1966, 114 sqq. を参照。

クレタ出身のイコン画家で南イタリアに工房を営んだことがわかっている場合もある (例えば16世紀前半に活躍した Angelos Bizzamanos——彼は Angelos Bizzamanus grecus candiotus pinxit a Otranto と署名している)が、それはむしろ例外的なことである。B. Rothemann (*Handbuch*, op. cit., 92)は Andreas Ritzos も

南イタリアに工房を構えていたと推定したのであるが、この可能性はきわめて薄い。

(66) しかしながら、ヴェネツィアに来たクレタ人画家達すべてがただちに西欧の影響を受けたとは限らなかった。これについては A. Procopiou, *La peinture religieuse dans les îles ionniennes pendant le XVII^e siècle*, Paris 1935, 25 を参照。Ph. Schweinfurth (*Geschichte*, op. cit., 411 sqq.)は〈クレタ=ヴェネツィア派〉のイコン画家を、ビザンチン美術の伝統に忠実な者、西欧の影響を強く受けた者、この両者の中道を行く者、これら三者に区分している。

(67) Gerola, Emmanuel Zane da Retimo, op. cit.; G. B. Cervellini, Marino, Emanuele e Costantino Zane, *Nuovo Archivio Veneto*, 1906, Col. XII, p. II, 307 sqq.; S. Marconi, *La Raccolta di Icone veneto-cretesi della Comunità Greco-Ortodossa di Venezia, Atti dell' Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CV, 1947, 122 sqq.

コ人によって占領されて以後、クレタ島のギリシア人画家達は主としてヴェネツィアに移住し、彼らは18世紀に至るまで San Giorgio dei Greci 教会の工房で細々と制作を続けることになる。

今日、ヴェネツィアの San Giorgio dei Greci 教会 (Istituto ellenico di studi bizantini e post-bizantini) には、合計 170 点以上の〈ポスト・ビザンチン〉のイコンが所蔵されている⁽⁶⁸⁾。これらの作品、および、その他の美術館、例えば、アテネのビザンチン美術館ならびに Benaki 美術館、Leningrad の Eremitage 美術館、Ravenna の国立美術館、ローマの Museo del Camposanto Teutonico, Vatican の絵画館など⁽⁶⁹⁾に伝えられている数多くの〈クレタ派〉(〈クレタ＝ヴェネツィア派〉)のイコンには、無論そのすべてに作者名および年記が入っているわけではない。これらの作品、どちらかといえば自律的・創造的なエネ

ルギーに欠けているこれら無数のイコンを、約 4 世紀にわたる〈クレタ派〉の絵画史の中に位置づけ、そこに様式史的発展を辿ろうとすることはきわめて難しい⁽⁷⁰⁾。〈クレタ派〉(〈クレタ＝ヴェネツィア派〉)のイコンは、一方では、パレオロゴス朝美術の手本に非常に忠実であり、また他方では、西欧の影響を受けた折衷的な性格を示すからである。このことはしかも、例えば 16 世紀後半の Michael Damaskinos の場合のように⁽⁷¹⁾、同一の画家においてさえも当て嵌まるのである。作者名およびその画家の活躍した時期が判っている二人の作品を較べた場合でも、両者の年代が少なからず隔たっているにもかかわらず、驚くほど相互に一致していて、そこに様式的発展などはみられないことも決して稀ではない。その一例を挙げよう。15 世紀後半に活躍した Andreas Ritzos (1420 頃—1492 頃) の「受難のマドンナ」(図 6・7・8) と、17 世紀前半

(68) これらのイコンのカatalogの研究が M. Chatzidakis, *Ikônes*, op. cit. である。彼は、これらのイコンをヴェネツィアで製作したクレタの画家の活動期を三つに分類している。すなわち第一期 1500—1570 年、第二期 1571—1640 年、第三期 1640—1700 年である。

(69) これらの美術館のイコンに関するカatalogのうち重要なものは次の文献である。G. Sotiriou, *Guide du Musée byzantin d'Athènes*, Athènes 1932; A. Xyngopoulos, *Katalog der Ikonen des Benaki-Museums* (griechisch), Athen 1936; S. Bettini, *Pitture cretesi-veneziane, slave e italiane del Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1940; A. Muñoz, *I Quadri*, op. cit.

(70) このような難点については特に V. N. Lasareff (*Saggi*, op. cit., II, 49) が強調している。

(71) 註 63 参照。

(72) S. Bettini, Padova e l'arte cristiana d'Oriente, *Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Parte seconda, XCVI, 270 sqq.; M. Chatzidakis, *Ikônes*, op. cit., 82 sqq.; A. Embiricos, *L'école crétoise*, op. cit., 169 sqq.

(73) M. Chatzidakis, *Ikônes*, op. cit., pl. 44 (No. 56).

(74) すでに引用した〈クレタ派〉関係の文献のほかに、D. Sissilianos [*Griechische Ikonenmalerei nach der Eroberung* (griechisch), Athen 1935)] の研究があるが、これは入手できなかった。〈クレタ派〉に関しては A. Grabar, *L'art du moyen âge en europe orientale*, Paris 1968, 87 sqq. も参照。

(75) V. N. Lasareff, *Saggi*, op. cit., I, 17 sqq.; II,

の Emmanuel Lambardos (1598—1632 活躍)⁽⁷²⁾のそれ⁽⁷³⁾との比較の場合である。〈クレタ派〉400年の歴史を一貫したものとして捉え、それを叙述する試みは、まだ今後の研究課題として残されている⁽⁷⁴⁾。

以上のように、14世紀から17世紀に至るまでのクレタ島のイコン絵画は多かれ少なかれ絶えずヴェネツィアと係わりを持っていた。そのため、その作品が „Italo-Greek“, „Italo-Cretan“, „Creto-Venetian“ あるいは „Veneto-Cretan“ などと呼ばれているのであるが、ここで、この名称の問題についても簡単に触れておきたい。V. N. Lazarev は14世紀・15世紀のイコンに „Italo-Greek“ という術語を使い、これに対して16世紀・17世紀のイコンに „Italo-Cretan“ または単に „Cretan“ を当て嵌め、両者を時代的に連続した二つの発展段階を示すものとして捉えている⁽⁷⁵⁾が、この区分は必ずしも適当とは思われない。いずれに

せよ、われわれが今関わっているクレタの画家達のイコンは、„Maniera Greca“⁽⁷⁶⁾とは本質的な関係がないし、また、„Italo-Byzantine“⁽⁷⁷⁾と呼ぶべきではないことはいうまでもないが、一応総称としては、漠然すぎる嫌いがあるとはいえ〈クレタ派〉 („Cretan“), また、主としてヴェネツィアで活躍したクレタ島出身の身画家の作品には特に〈クレタ=ヴェネツィア派〉 („Creto-Venetian“)⁽⁷⁸⁾という名称が妥当であると考えらる。

IV

国立西洋美術館にある Andreas Ritzos のイコンそのものの問題に戻ろう。15世紀後半に活躍した Andreas Ritzos は、〈クレタ派〉初期の画家であっただけに、前代のパレオロゴス朝美術⁽⁷⁹⁾の伝統、特に後期パレオロゴス朝の様式および図像を最も強く踏襲している〈クレタ派〉のイコン画家である。国立西

43 sqq. 彼は16世紀および17世紀の〈クレタ派〉を否定的に捉え、„Veneto-Cretan“ または „Creto-Venetian“ という名称を用いることを拒否している (ibid., II, 57)。

- (76) „Maniera Greca“ という概念は普通、13・14世紀のイタリアにおける、ビザンチン美術の影響を受けた作品のことを指すのであるが、この場合、そのビザンチン美術というのは、パレオロゴス朝のそれではなく、それより早いコムネノス朝 (1057—1185) の美術のことである。„Maniera Greca“ 一般については Ph. Schweinfurt, *Geschichte*, op. cit., 358 sq.; idem, *Maniera greca und italo-byzantinische Schule*, *Atti del V Congresso di studi Bizantini*, Roma 1940, 389 sqq. を参照。
S. Bettini (*La pittura di icone*, op. cit., 51, 66)

はしかし、14世紀のヴェネツィアにおいて支配的であった様式を „Maniera Greca“ として捉え、これと〈クレタ=ヴェネツィア派〉とを同一視している。しかしながら、14世紀のヴェネツィアにおけるビザンチン様式は、むしろパレオロゴス朝美術からの直接的影響とみるべきであり、〈クレタ派〉とは結びつかないと思う。

- (77) Ph. Schweinfurt (*Maniera greca*, op. cit., 389 sqq.) の提唱した〈イタロ・ビザンチン〉という概念は、14世紀から18世紀までの、ビザンチン様式で制作されたイタリア系の作品を指す。
(78) Th. G. Peterson, *The Dating*, op. cit., 16.
(79) パレオロゴス美術 (特にその成立) に関する最も優れた研究は O. Demus (*Die Entstehung*, op. cit.) のものである。

洋美術館のイコン(図1)にみられるような、構図における古典主義的な安定性、画面の到るところでみられるグラフィカルな、線的な要素、強調されたハイライトなどは、14世紀後半および15世紀前半にコンスタンチノーブルで制作されたイコン⁽⁸⁰⁾と共通のものであり、また、「キリスト昇天」図における、背の高いほっそりした人物像(聖母や使徒達)のタイプや、キリストの顔のタイプも典型的にパレオロゴス朝的なものである。国立西洋美術館のイコン、および Torino にある Andreas Ritzos 作のイコン「聖母の死」(図5)におけるキリストの頭部は、例えば、パレオロゴス朝絵画の代表作として名高い Chora 修道院(コンスタンチノーブル)のフレスコ(「最後の審判」)およびモザイク(「聖母の死」)⁽⁸¹⁾にみられる、深い神秘性と微妙な内面感情を有する細面のタイプを想起させる⁽⁸²⁾。15

世紀前半にコンスタンチノーブルで制作されたイコンの中では、Leningrad の Eremitage にある「黄泉に降るキリスト」(「アナスタシス」)のイコン(15世紀の第2四半世紀、図14)⁽⁸³⁾が、国立西洋美術館のイコン(図12)に様式的に最も近いと思われる。しかしこの Leningrad のイコンよりもさらに Andreas Ritzos のイコンに近い衣服の襞の様式は、Mistra の Pantanassa (1428 年頃)の壁画(図13)⁽⁸⁴⁾に見出される。Pantanassa の壁画は、かつて、その図像学的特色のゆえに G. Millet により〈マケドニア派〉の作品とみなされたのであるが、今日ではむしろ、Mistra の Peribleptos の壁画(1340—1360)⁽⁸⁵⁾を描いた流派、すなわち、コンスタンチノーブルの芸術に繋る、G. Millet のいわゆる〈クレタ派〉に帰されている⁽⁸⁶⁾。この Pantanassa の壁画では、とりわけ「ラザロの復活」(図13)

(80) V. Lazarev, Byzantine Ikons of the fourteenth and fifteenth centuries, *The Burlington Magazine*, LXXI, 1937, 256; idem, *Storia*, op. cit., 376.

(81) P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, (3 vols), New York 1966, pl. 375, 320.

(82) 同じ Andreas Ritzos のイコンでも、Patmos にある「パントクラートル」のイコン(図9, 註26参照)における謹厳な趣きのキリスト頭部は、V. Lasarev (*Byzantine Ikons*, op. cit., pl. IV/B; *Storia*, op. cit., fig. 530)によって14世紀末ないし15世紀初頭のコンスタンチノーブルの作品と推定されたモスクワ(造形美術館)のイコンと比較できる。

(83) V. Lasarev, *Byzantine Ikons*, op. cit., 256; idem, *Storia*, op. cit., fig. 532.

Ph. Schweinfurth (*Geschichte*, op. cit., 419)はこのイコンを15・16世紀の〈クレタ派〉の作

品とみなしている。

(84) Pantanassa の壁画(特にその図版)に関しては以下の文献を参照。F. Willumsen, *La Jeunesse*, op. cit., pl.; G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, pl. 137 sq.; A. Xyngopoulos, *Esquisse*, op. cit., pl. 9/2, p. 34; V. Lazarev, *Storia*, op. cit., fig. 556; D. T. Rice, *Byzantine Painting. The Last Phase*, London 1968, pl. 151 sq. p. 181 sq.; D. T. Rice, *The Appreciations of Byzantine Art*, London 1972, 32-33 (plate), p. 163 sqq.

(85) G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, op. cit., pl. 109 sq., 123 sq., 127, 130; M. Chatzidakis, *Mistra (greek)*, Athenes 1956, 77 sq., pl. 18 sq.; A. Xyngopoulos, *Esquisse*, op. cit., 82, pl. 6 sq.; D. T. Rice, *Byzantine Painting*, op. cit., 178 sq.

(86) D. T. Rice, *Byzantine Painting*, op. cit., 182.

や「キリスト昇天」⁽⁸⁷⁾の場面における使徒達の衣襲法が、Ritzosの「キリスト昇天」図(図12)のそれと非常によく似ている⁽⁸⁸⁾。この両者に共通なのは、多分に図式的・機械的なハイライトの置き方、どちらかといえば鋭い直線が目立つ襷取りなどであるが、この衣襲様式は結局のところ、例えば14世紀前半のChora修道院のフレスコ画⁽⁸⁹⁾やこれと様式的に近いモスクワのアイコン「十二使徒会合」⁽⁹⁰⁾にみられるような、いわば絵画的な、自由な筆法が、グラフィカルな図式に移調されたものとして捉えられよう。15世紀の人物像には、14世紀の首都の作例が持っているような人体のヴォリューム感とはもはやあまり感ぜられないが、しかし、パレオロゴス朝盛期の様式がその根底にあることだけは明らかである。このように、Andreas Ritzosの様式は、

首都の後期パレオロゴス朝の美術に繋る作例と最もよく比較でき、15世紀前半の様式段階に相応することが確かめられる⁽⁹¹⁾。

Andreas Ritzosは、様式面のみならず、イコノグラフィーに関しても、パレオロゴス朝の遺産をよく受け継いでいる。国立西洋美術館のアイコンに表わされた「キリスト昇天」、「神の御座」(Hetoimasia)、「聖三位一体」の三場面のうち、とりわけ「聖三位一体」図(図15)は、典型的にパレオロゴス朝のイコノグラフィーを踏襲したものである。周知のごとく、「アブラハムの許を訪れる三人(ないし三天使)」あるいは「アブラハムの歓待」と呼ばれる旧約聖書の場面(創世記第18章1—15節)でもって、象徴的に「聖三位一体」を表わすことは、例えばローマのSanta Maria Maggioreの5世紀のモザイクが示すように、

(87) D. T. Rice, *Byzantine Painting*, op. cit., fig. 152; V. Lazarev, *Storia*, op. cit., fig. 556.

(88) F. Willumsen (*La Jeunesse*, op. cit., 62 sq., 70) および S. Bettini (*La pittura di icone*, op. cit., 23) も Andreas Ritzosの様式一般と Mistraの壁画のそれとの関連をノートしている。なお、モニュメンタルな壁画とアイコンとの様式的比較は、14世紀中葉以来両者のテクニクが接近しているため、決して無意味なことではない。この点に関しては、A. Xyngopoulos, *Esquisse*, op. cit., 16 sq. を参照。

(89) P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, op. cit., pl. 352, 355.

(90) O. Wulff—M. Alpatov, *Denkmäler*, op. cit., Abb. 43, S. 270; V. Lazarev, *Byzantine Icons*, op. cit., pl. II/A, p. 249 sqq.; D. T. Rice, *Kunst aus Byzanz*, München 1959, Taf. XXXV, S. 336.

(91) 国立西洋美術館のアイコンにみられるような様式は、さらに16世紀の〈クレタ=ヴェネツィア派〉のアイコンにおいても依然として繰返えされている。例えば、アテネのBenaki美術館にある、16世紀後半と考えられる「玉座につく神の母」のアイコン(Nº. 91)では、大天使ガブリエルおよびミカエルのポーズ、礼服の衣襲法、ロロス(肩帯)のディテールなどに至るまで、東京のアイコンにおける「神の御座」の大天使ときわめて似ている。このアテネのアイコンに表わされた諸聖人像も、東京のアイコンにおけるそれらとタイプが同一である。アテネのアイコンについては次の文献を参照。A. Xyngopoulos, *Katalogos*, op. cit., pl. 54 sqq., p. 109 sq.; L. Ouspenski—V. Losky, *The Meaning of Icons*, Boston 1952, 90 sq., plate; W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte*, op. cit., Taf. 119, S. 93; H. Skrobucha, *Merveilles des Icônes*, Paris 1969, pl. XVII, p. 97 sq.

初期キリスト教時代以来行われていたのであるが⁽⁹²⁾、14世紀に首都コンスタンチノーブルで創り出されたタイプの「聖三位一体」図は、例えばアテネの Benaki 美術館にある14世紀後半のイコン (No. 2973, 図16)⁽⁹³⁾ にみられるように、三人のうちの真中の天使を従来のごとく全く正面向きに表わすのではなく、頭を左に、そして上体を右に傾けたポーズで表わすのがその特色であった。このようにすることによって、四角のテーブルの三辺にそれぞれ一人ずつ座る天使⁽⁹⁴⁾の間に、形式的にも内容的にも意味深い纏りができることになるのである。Andreas Ritzos が用いた手本は、まさにこの種のパレオロゴス朝の「聖三位一体」図であったと思われる。東京のイコンとアテネのイコンとをさらに較べてみると、三天使一人一人のポーズ、彼らの間に入って持てなすアブラハムとその妻サラのポーズが、両者共全く同じである。ただ、東京のイコンにおいては、横長のスペースという画面上の

制約があったため、アテネのイコンにみられるような登場人物すべてを包む楕円形の動きは失われてしまっている。手本におけるこのような楕円形構図はしかしながら、N. V. Lazarev⁽⁹⁵⁾ によって15世紀前半のコンスタンチノーブルの作品と推定された Leningrad (Eremitage) のイコン (No. 1806, 図17)⁽⁹⁶⁾ においては忠実にコピーされている。この Leningrad のイコンは、驚くべきことに、登場人物の衣の色、ハイライトの置き方、典型的にパレオロゴス朝的な、複雑な歪みを持つ空想的な建物のモチーフなどに至るまで、東京のイコンときわめてよく似ている。両者共に、終局的には、共通の原型からコピーされたのであろうが、しかし、Leningrad のイコンにおける人物像は東京のイコンに較べ、一見して重苦しい感じを与え、頭部も大きく、従って、ここではパレオロゴス朝の手本が持っていたであろう洗練された雰囲気が、東京のイコンよりも一層失われてしまっているこ

(92) この点および「聖三位一体」の図像一般については以下を参照。R. Bauerreiß—H. Feldbusch—E. Guldán, Dreifaltigkeit, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, IV., Stuttgart 1958, 414 sqq.; W. Braunsfels, Dreifaltigkeit, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, Rom—Freiburg—Basel—Wien 1968, 525 sqq.

(93) A. Xyngopoulos, *Katalogos*, op. cit., 4 sqq.; A. Grabar, *La peinture byzantine*, Genève 1953, 192; W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte*, op. cit., 54, Taf. 52; K. Weitzmann—M. Chatzidakis—K. Miatev—S. Radojčić, *Frühe Ikonen (Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien)*, Wien—München 1965, Taf. 78–79; H. Skrobucha, *Merveilles*, op. cit., 55 sq., pl.

VI; W. F. Volbach—J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der christliche Osten*, Berlin 1968, Taf. XXVIII.

(94) 11世紀頃から、三人の天使がひとつの腰掛けに座すのではないタイプが現われてくる。

(95) V. Lasareff, *Byzantine Icons*, op. cit., 256; idem, *Storia*, op. cit., 376, fig. 531.

(96) O. Wulff—M. Alpatoff, *Denkmäler*, op. cit., 133, 274, Abb. 52; W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte*, Taf. 136B; A. Bank, *Byzantine Art in the collections of the USSR*, Leningrad—Moscow 1966, 379, pl. 276–277; H. Skrobucha, *Merveilles*, op. cit., 56.

なお、この Eremitage および Benaki の「聖三位一体」図と同一のタイプのイコンは、Narbonne

とに注意すべきである。

「聖三位一体」図の場合と同様、国立西洋美術館のイコンにおける「キリスト昇天」図(図18)もまた、パレオロゴス朝時代に定型化した構図を忠実にコピーしていると思われる。この「キリスト昇天」図⁽⁹⁷⁾の主な特色は、虹の上にやや右向きに座すキリストを含む円形の光輪を支えて飛ぶ二人の天使が外側を向いていること、および、やや左向きに立ち、両手を胸のところまで上げている聖母マリアが、例えば Athos 山の『絵画指導要綱』(318章)⁽⁹⁸⁾の記すように、上を見上げているのではないこと⁽⁹⁹⁾である。Andreas Ritzos の「昇天」図と全く同じパレオロゴス朝の作例は、筆者には、知られていないが、しかし16世紀の〈クレタ派〉の作品の中には見出される。ヴェネツィアの San Giorgio dei Greci 教会 (Istituto ellenico di studi bizantini e post-bizantini) には、「キリスト昇天」を表わす相互に似かよったイコンが3点 (N^{os}. 12, 44, 77)⁽¹⁰⁰⁾ 伝えられているが、そのうち特に、

M. Chatzidakis によって16世紀中頃と推定された作品 (N^o. 12, 66.5×55 cm, 図19)⁽¹⁰¹⁾ は、Andreas Ritzos のイコンと驚くほど似ている。このヴェネツィアにあるコインにおいて、聖母マリアの顔および手は1958年の補筆であるが、しかし使徒一人一人の配置の仕方、彼らのポーズから、あらゆる細部のモチーフに至るまで——例えば、一番右のオリーブの木の枝の別れ目のところにある瘤のようなディテール、さらにまた、衣襲法まで——これらが全く完全といえるほどまでに相互に一致している。しかしそれにもかかわらず、この両者には相違点も認められる。すなわち、ヴェネツィアのイコンには、東京のそれにみられるような、パレオロゴス朝的なほっそりした優雅な人体感覚は欠けており、むしろずんぐりしたプロポーションがその特色となっていて、いかにもローカルな趣きである。このような違いは、無論、両者における画面自体のプロポーションの違いに基くものではない。その他の点では驚くばかり国立西洋美術館の「昇

の美術館およびアテネのビザンチン美術館にもあるという。これらのイコンおよび、その他の同一タイプの作例については次の論文があるが、これは参照できなかった。Ντ. Χαράλαμπος—Μουρική, 'Η παράσταση τῆς φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ σέ μία εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μοσαίου, Ἀθήναι 1963.

- (97) 東方キリスト教美術において繰返えされ表わされたこのタイプの最も早い作例のひとつは、《Monzaの香油瓶》(6世紀)である。「キリスト昇天」の図像一般に関しては以下を参照。S. H. Gutberlet, *Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst*, Straßburg 1935; A. A. Schmid, *Himmelfahrt Christi*, in: *Lexikon der*

christlichem Ikonographie, II, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1970, 268 sqq.

- (98) *Malerhandbuch vom Berge Athos des Malermönchs Dionysios von Furna-Agrafa*, neu hsg. vom Slavischen Institut München.

- (99) 聖母が上を見上げている Athos 山の作例としては、Lavra 修道院 Katholikon (G. Millet, *Monuments de l'Athos*, op. cit., pl. 120/4), Xenophontos 修道院 (ibid., pl. 169/4) の壁画が挙げられる。

- (100) M. Chatzidakis, *Icôns*, op. cit., pl. 17, 31, 53.

- (101) このイコンに関しては S. Marconi, *La Raccolta*, op. cit., 104 sqq. も参照 (ただし、ここでは18世紀のイコンと推定されている)。

天」図と一致しているヴェネツィアのアイコンにあって、この相違点は少なからず重要な意味を持つものと思える。すなわち、ヴェネツィアにある16世紀のものと考えられるアイコンが、15世紀の Andreas Ritzos のアイコンを直接の手本としたという可能性は、ほとんど考えられえないということである。むしろ、両者共ある共通の手本に遡ると考えるべきであろう。このことはまた、Andreas Ritzos の「キリスト昇天」図と同じ構図のものが、後の〈クレタ派〉のアイコンやフレスコにおいても何度も繰返えされて使われているという事実、つまり、このタイプの「昇天」図は、恐らく首都から〈クレタ派〉に伝えられて流布していたであろうということによっても頷けよう。Andreas Ritzos と同じタイプの「キリスト昇天」図は、例えば、Athos 山の聖 Paulus 修道院の 1555 年の壁画⁽¹⁰²⁾、同山の Xenophontos 修道院教会の1563年の壁画 (Narthex,

図 20)⁽¹⁰³⁾、および、アテネの Benaki 美術館にある17世紀と推定されるアイコン (図 21)⁽¹⁰⁴⁾において、ほとんど機械的に繰返えされ、さらにまた、わずかに変更された形で、Michael Damaskinos に帰せられる16世紀のアイコン (ヴェネツィア, Comunità di San Giorgio dei Greci コレクション, No. 44)⁽¹⁰⁵⁾、および Benedictos Emporios に帰せられる17世紀のアイコン (ヴェネツィア, Comunità di San Giorgio dei Greci コレクション, No. 77)⁽¹⁰⁶⁾においても見出せる⁽¹⁰⁷⁾。これらの作例のすべてを、時代的には最も早い Andreas Ritzos のアイコンの影響として、単純に解釈することはとうていできない。〈クレタ派〉の画家たちにはおそらく、首都で14世紀に定型化した「キリスト昇天」図が伝えられていたと考えるほうがより自然であるからである。Andreas Ritzos は、様式の場合にも、「聖三位一体」図のイコノグラフィーの場合にもすで

(102) G. Millet, *Monuments de l'Athos*, op. cit., pl. 188/2; R. Byron—D.T. Rice, *The Birth*, op. cit., pl. 61/ii.

(103) G. Millet, *Monuments de l'Athos*, op. cit., pl. 186/1; R. Byron—D.T. Rice, *The Birth*, op. cit., pl. 62/1.

(104) A. Xyngopoulos, *Katalogos*, op. cit., No. 22; W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte*, op. cit., 102, Abb. 135 A. この Benaki のアイコンには E. Tzanfournaris の署名があるが、これが偽筆であることは A. Xyngopoulos が指摘している。

(105) N. P. Kondakov, *The Russian Icon*, Oxford 1934, 47, pl. XLVII/1; E. Sandberg-Valalà, *La croce dipinta italiana*, Verona 1929, 398 (n. 12); S. Marconi, *La Raccolta*, op. cit., I,

107; M. Chatzidakis, *Ikônes*, op. cit., 66 sq., pl. 31.

(106) M. Chatzidakis, *Ikônes*, op. cit., 105, pl. 31.

(107) さらに例を挙げれば、Luzern の個人コレクションにある 16/17 世紀のギリシア・アイコン (M. Chatzidakis—V. Djurić—M. Lazović, *Les Ikônes dans les collections Suisses*, Berne 1968, fig. 21) にも同一タイプの「昇天」図は見出される。さらにまた、M. Chatzidakis (*Recherches*, op. cit., fig. 43, 80) によってクレタ出身の Theophanes Strelitzas の作品とみなされたイコノスタシス (Athos 山, Lavra 修道院および Stavronikita 修道院) における「キリスト昇天」図も、終局的には、Andreas Ritzos が用いたようなプロトタイプから出発し、それにヴァリエーションを加えた (例えばここでは、マンドラを

に指摘されたように、他の多くの〈クレタ派〉の画家同様、本質的には、首都から伝えられた最後のビザンチン美術の単なる継承者に過ぎなかったと言っても過言ではない。

国立西洋美術館のアイコンにおいて、「キリスト昇天」図の上部に表わされた「神の御座」(Hetoimasia)の図像(図22)自身も、もともとは借り物である。Hetoimosia(あるいはEtimasie)というP. Durand(1867)以来使われている図像学上のterminus technicusは、「神の御座」の表現のことを指すのであるが、これには二つの異なった意味がある。すなわち、この場合の「御座」とは、一般的な意味では、三位一体の神(ないしそのうちの一人)の現在を象徴的に表わすのであり、また、特殊な意味では、世界審判者として来るべきキリストのために用意された「空の御座」のことである⁽¹⁰⁸⁾。このアイコンの場合のように、受難の諸道具を備えてはいないが、聖霊としての鳩を伴わない「空の御座」というもの

は、そもそも、中期及び後期のビザンチン絵画における「最後の審判」図の一成分なのであり、例えば、Chora 修道院のフレスコ⁽¹⁰⁹⁾やあるいは、「最後の審判」の構図から派生した「万聖節」のアイコン〔例えばRecklinghausenのアイコン美術館にある17世紀後半のギリシア・アイコン(Nº. 350)⁽¹¹⁰⁾〕などではその上、国立西洋美術館のアイコンにおけるように、御座の前でアダムとエヴァが跪いている様が表わされている。さらにまた、MistraのMetropolisの壁画「最後の審判」図(14世紀)の中にみられる「空の御座」(図23)⁽¹¹¹⁾では、東京のアイコンと同様に、幾重にも重なり合った、華やかな衣装をつけた天使達のグループが玉座の左右に配されている。従って、Andreas Ritzosの「空の御座」は、この種の図像からとられたものであることが推察できよう。御座が空であるということは、そもそも、「最後の審判」とっては根本的な考え方なのである。なお、Metropolisの「最後の

支える両天使は外側でなく内側を向いている)のものである。

(108)「神の御座」(Hetoimasia)のイコノグラフィーに関しては以下の文献を参照。

Th. v. Bogyay, Zur Geschichte der Hetoimasia, Akten des XI. Byzantinisten-Kongresses (1958), München 1961, 58 sqq.; idem, Etimasie, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, VI, Stuttgart 1969, 145 sqq.; G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, III, Gütersloh 1971, 193 sqq.; Th. v. Bogyay, Thron (Hetoimasia), in: Lexikon der christlichen Ikonographie, IV, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1972, 305 sqq.; idem, Hetoimasia, in: Reallexikon zur byzantinischen

Kunst, III, 1189 sqq.

(109) P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, op. cit., 204 sq., pl. 368 sq. 他の例としては、Athos 山 Dionysiou 修道院の〈クレタ派〉の壁画(1547年頃; G. Millet, *Monuments de l'Athos*, op. cit., pl. 210/2; R. Byron—D. T. Rice, *The Birth*, op. cit., pl. 75/1), および16世紀のロシア・アイコン (Sewickley/Penn., G. R. Hahn Collection; H. Skrobucha, *Merveilles*, op. cit., 229 sq.) が挙げられる。

(110) H. Skrobucha, *Merveilles*, op. cit., 153 sq., pl. XXXI.

(111) G. Millet, *Monuments de Mistra*, op. cit., pl. 79/1.

審判」図における Hetoimasia では、聖霊としての鳩が表わされているが、これは、図像学的には正しいモチーフの使い方とはいえない。

すでにみたように、国立西洋美術館のイコンにおける「聖三位一体」^{から}、「空の御座」、キリスト昇天」それぞれのイコノグラフィー自体は、きわめて伝統的なものであり格別興味を惹くものではないかも知れない。しかしながら、このイコンにおいて、「空の御座」^{から}の図像が「キリスト昇天」図の上部に接続して表わされているということは注目し得る。こうすることによって、昇天してくるキリストを「空の御座」^{から}が待ち受けていることになるわけである。このような組み合わせを持った作例はきわめて稀で、特にイコンの場合、筆者の知る限り、この他には見当たらない。「キリスト昇天」と Hetoimasia が関係づけ

られている珍しい作例としては、Th. v. Bogyay がすでに指摘したように⁽¹¹²⁾、キプロス島 Kalopanayiotis 近郊の聖 Herakleidios 教会の壁画（13 世紀前半、図 24）⁽¹¹³⁾、およびセルビアの Bijelo Polje の壁画（1317—1321、図 25）⁽¹¹⁴⁾ の二例が挙げられるにすぎない。ただし前者の作例では、国立西洋美術館のイコンと異なり、御座に聖霊の鳩が添えられており、また後者では、御座の右に父なる神、およびこれと昇天してくる子キリストとの間に聖霊の鳩が表わされていて、従って、全体として「聖三位一体」の意味をもっている⁽¹¹⁵⁾。⁽¹¹⁶⁾

V

次に、Andreas Ritzos の代表作のひとつとして以前から知られていた、Torino の Gal-

(112) Th. v. Bogyay, Thron (Hetoimasia), *op. cit.*, 310; idem, Hetoimasia, *op. cit.*, 1201.

(113) A. H. S. Megaw—A. Stylianos, *Cyprus: Byzantine Mosaics and Frescoes*, Paris 1963, pl. XXII; A. and J. A. Stylianos, *The Painted Churches of Cyprus*, 1964, 105; A. Papa-georgiou, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, Nicosia 1965, 27, pl. XXIX.

(114) Sv. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd 1966, Abb. 12, 110 sq.

(115) Hetoimasia という図像は、元来、例えばヴェネツィアの San Marco 大聖堂にある Para d'Oro (J. de Luigi-Pomorišac, *Les émaux byzantins de la Pala d'oro de l'église de Saint-Marc à Venice*, II, Zürich 1966, fig. 191.) におけるように、それが単独に表わされる場合にも「聖三位一体」を象徴する場合が多いのであるが、国立西洋美術館のイコンでは鳩が欠けているためこの意味がなくなっている。「空の御座」^{から}の上部に、旧

約聖書的な表現の「聖三位一体」図が改めて表わされたのは、あるいはこのようなことと関係があるのであろうか。いずれにせよ、「キリスト昇天」^{から}、「空の御座」^{から}、「聖三位一体」という三図の組み合わせは他に例がないものであり、もしもこれらをひとつのアンサンブルとして考えれば、きわめてユニークな図像選択ということになる。他方ではしかしながら、むしろ「キリスト昇天」と「空の御座」を一図として、つまり、このイコンのメイン・テーマとしての「空の御座のあるキリスト昇天」図として考え、「聖三位一体」図をこれから切り離して考えるという解釈も成り立つであろう。この場合には、このイコンの枠の部分に描れた「聖三位一体」図は、ひとつの場面としての意味合いよりも、むしろ、そこに表わされた聖人像（アブラハムとサラ）がその表現の主眼となっていると解釈すべきなのかも知れない。

(116) なお、象徴的神学的意味内容を持つ Hetoimasia というテーマは、独立のテーマとしては、

leria Sabauda にあるイコン「聖母の死」(図5)⁽¹¹⁷⁾についてもここで簡単に触れておきたい⁽¹¹⁸⁾。この作品が、現存する Andreas Ritzos の署名入りの作品の中で、国立西洋美術館のイコンと共に、数少ない大構図作品であることについてはすでに述べた。Torino の「聖母の死」のイコンは、われわれにまず、Chora 修道院の同主題のモザイク⁽¹¹⁹⁾を思い出させる。乳飲み児として表わされた聖母の魂を抱くキリストのタイプ、眼を閉じて横たわる聖母のタイプ⁽¹²⁰⁾、聖母の枕元でベッドの端に手を触れる聖ヨハネのポーズ、ベッドの模様、セラフィム(熾天使)のモチーフ、背景の空想的な建築モチーフ、建物の入口で悲しみにくれる婦人達のタイプ、これらは Torino のイコンにおいても、コンスタンチノーブルの14世紀初頭のモザイクにおいても共通である。し

かしながら、この両者は図像学的には必ずしも同一ではない。「聖母の死」というテーマだけに限定している Kahrie Djami のモザイクは、明らかに中期ビザンチンの古典的な伝統(例えば11世紀末の Daphni 修道院や1150年頃の Martorana のモザイクなど)を踏襲しているものであり、従って、物語に多くの副人物を登場させ、経外典に借りたエピソードを盛り込んで劇的に場面を構成するという、パレオロゴス朝図像一般の饒舌な傾向とは異なるものである。この時代としては、むしろ例外的な作例といってよいものである⁽¹²¹⁾。

Andreas Ritzos のイコンのように、二つの雲に分かれて乗る11人の使徒のモチーフ、および、聖母被昇天のエピソードをも含む「聖母の死」を表わすパレオロゴス朝における作例の中では、Mistra の Peribleptos の壁画

イコンの場合非常に稀である。例外的な作例としては、例えば、15世紀のロシア・イコン(12世紀の《Vladimir の聖母》の裏面)が挙げられる(K. Onasch, *Ikonen*, Berlin 1961, Taf. 102)。このモスクワにあるイコンにおいても東京のイコン同様、11世紀以来、玉座に添えられてきた槍・海綿の付いた葎・釘といったキリスト受難の道具、および、玉座の上に乘せられた福音書などのモチーフが表わされている。しかし、東京のイコンには聖霊としての鳩のモチーフが欠けている。

(117) 註29参照。

(118) このイコンの図像学的検討はこれまでにまだなされていない。

(119) P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, op. cit., 164 sq., pl. 320.

(120) Torino のイコンにおいては、聖母は、通常のイコノグラフィと異なり、右向きに横たわった姿で表わされている。このような例外的作例については以下の文献中の図版を参照。G. Millet,

Monuments de l'Athos, op. cit., pl. 30/1, 2; R. Byron—D. T. Rice, *The Birth*, op. cit., pl. 67; S. Bettini, *La pittura di icone*, op. cit., tav. IX/2; L. Marcucci, *I Dipinti Toscani*, op. cit., tav. 31; D. T. Rice, *Byzantinische Kunst*, München 1964, Abb. 235, 276/277; idem, *Byzantine Painting*, op. cit., pl. 68; M. Chatzidakis—V. Djurić—M. Lazović, *Les icônes*, op. cit., pl. 10; J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, Harmondsworth 1970, pl. 194, 197; M. Chatzidakis, *Recherches*, op. cit., fig. 82.

(121) 「聖母の死」のイコノグラフィに関しては、特に L. Wratislav-Mitrović — N. Okunev, *La dormition de la Ste-Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, *Byzantinoslavica*, III, 1931, 134 sqq. を参照。

(14世紀末または15世紀初頭、図26)⁽¹²²⁾が、Torinoのイコンの構図に最も近いと思われる。Torinoの「聖母の死」の構図において、何よりも人目を引く点は、普通聖母のベッドの枕元と足元とに二手に分かれて表わされる12使徒が、聖パウロ唯一人を除いて、全部右側に配され、左側には幾重にも重なり合った天使の一団が表わされていることであるが、これと同じ構図が、14世紀のコンスタンチノーブルの芸術を受け継いでいる Peribleptos の壁画にすでに見出されるのである。類似の作例としては、この他、MeteoraのBarlaam修道院Katholikon(Naos)の壁画(1543年)が挙げられる。さらにまた、Torinoのイコンの場合のように、副人物としての天使を無数に描き込む「聖母の死」の作例は、14世紀前半のセルビアの壁画における、「遺骸の運搬」(Translatio)のエピソードと組み合わされた「聖母の死」(例えば、Studenicaの1313/14年頃のSveti Joakim i Ana, 1318年のStaro Nagoričino, 1320年頃のGračanicaなどの壁画)⁽¹²³⁾にも見られる。このように、Andreas Ritzosは、「聖母の死」のイコンにおいても、なんらかのパレオロゴス朝の手本を学んでいたに違いないのである。

Torinoのイコンのように天使の一群が描

き込まれた「聖母の死」のタイプは、その後の〈クレタ派〉のイコンでは流行らなかったらしい。筆者の知る限りでは、その作例は見当らない。ただし、天使のモチーフを除いてTorinoのイコンに類似した〈クレタ=ヴェネツィア派〉の作例を見つけ出すのは難しいことではない。例えば、M. Chatzidakisによって16世紀中頃と推定されたイコン(ヴェネツィア, Comunità di San Giorgio dei Greci コレクション, №. 15)⁽¹²⁴⁾およびVictorの手になる1674年のイコン(ヴェネツィア, Comunità di San Giorgio dei Greci コレクション, №. 130)⁽¹²⁵⁾がそれである。

VI

アンドレアス・リッツォスがクレタ島に生まれた頃(1421年頃)、ビザンチンの人々は、刻々とさし迫る危険を前にして、不安と緊張のうちに日々を送っていた。オスマン・トルコ軍によって日に日に追いつめられていったビザンチン帝国は、次第にその領土をせばめられ、生命を失いつつあった。1452年1月、イコン画家アンドレアス・リッツォスも、死に瀕したギリシア帝国をトルコ軍の攻撃から守るべく、故郷をあとにした。しかしながら、1453年5月29日、首都コンスタンチノーブル

(122) R. Byron—D. T. Rice, *The Birth*, op. cit., pl. 68/i.

(123) R. Hamann-Mac Lean — H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Gießen 1963, Abb. 263/265, 285, 333.

(124) M. Chatzidakis, *Icônes*, op. cit., 35 sq., pl.

14; *Museo di Dipinti Sacri*, Istituto Ellenico di Studii Bizantini e Post-Bizantini, Venezia 1959, №. 63.

(125) M. Chatzidakis, *Icônes*, op. cit., 149, pl. 70.

(126) St. Runciman, *The Fall of Constantinople*, Cambridge 1965. (護雅夫訳『コンスタンティノープル陥落』みすず書房1969年)

は、マホメット二世の率いるトルコ軍の攻撃の前についに陥落し、最後の皇帝コンスタンチヌス・ドラガセスはロマノス門の近くで最期をとげた⁽¹²⁶⁾。1458年にはアテネが占拠され、続いて、1460年にはミストラの宮廷もトルコの占拠下に入った。こうして、1000年におよぶビザンチン帝国の歴史は終りを告げることとなった。

ビザンチン美術は、しかしながら、ビザンチン帝国の滅亡をもって、ただちに死に絶えたわけではない。それ以後、かつてのビザンチン文化圏内に登場する、いわゆるギリシア正教の美術は、まさに〈ポスト・ビザンチン〉美術にほかならないからである。クレタ島は、1204年以来ヴェネツィア人の支配下にあったとはいえ、1669年まではトルコ人の手に落ちなかった。ここでは、すでに略述したように、相変らずビザンチン美術が継続されていった。ビザンチン帝国滅亡以前に生まれ、滅亡直前から滅亡して間もない15世紀の後半にかけて活躍したギリシア人の画家アンドレアス・リッツォスが、いかに最後のビザンチン美術であるパレオロゴス朝美術の伝統に忠実に従っているか、これについては、すでに触れたとおりである。アンドレアス・リッツォスは、首都の流れをくむ、華麗なパレオロ

ゴス朝の美術の継承者であった。

彼は、18世紀に至るまで脈々とイコンの制作を続けることになる〈クレタ派〉(〈クレタ=ヴェネツィア派〉)の初期を代表する画家の一人である。16世紀後半および17世紀後半をその最盛期とする〈クレタ派〉(〈クレタ=ヴェネツィア派〉)のイコン絵画というものは、多くの場合、パレオロゴス朝のビザンチン美術を第一の基礎とし、これに多かれ少なかれヴェネツィア的要素が加わって形成された一種の混合様式であるが、アンドレアス・リッツォスの場合は、現在のところ知られている彼の作品から判断する限り、イタリアの要素が非常に少なく、概してビザンチン様式を厳格に守っていたといえる。

14世紀から始まると考えられる〈クレタ派〉の歴史のうち、年代および作者の知られる、15世紀中葉から17世紀中葉までのイコンに限ってその作品を概観しても、これらの作例から受ける全体的印象は、伝統的とか折衷的などという言葉でもって言い表わされる類のものである。ここでは、およそ、美術の、その歴史の展開がない。創造的なエネルギーが欠けている。我々は、同じ構図、同じ様式で飽きもせず繰り返された数多くの作品、例えば「受難のマドンナ」のイコン⁽¹²⁷⁾に出

(127) 例えば、ヴェネツィアの *Comunità di San giorgio dei Greci* のコレクションには、16世紀後半の〈クレタ=ヴェネツィア派〉の画家達(M. Damaskinos, E. Tzanfournais, E. Lambardos 等)の手になる「受難のマドンナ」のイコンが5点(M. Chatzidakis, *Ikônes*, op. cit., Nos. 20, 28, 56, 64, 93) 伝えられているが、これらは

Andreas Ritzos の同主題のイコンと少しも変っていないといえる位である。〈クレタ=ヴェネツィア派〉の画家によるその他の「受難のマドンナ」の作例については、M. Chatzidakis—V. Djurić—M. Lazović, *Les Ikônes*, op. cit., pl. 14 および Th. G. Peterson, *Crete*, op. cit., 81 (note 74) を参照。

合ってしまうのである。

アイコンというものにあっては、元来、人の手によって創られたのではない (ἀχρεοποίηται) 原型を模写し、この原型に近いということが宗教的な意味を持ち、従って、ある古い様式や図像が時代を超越して継承されてゆくという特性があるということを忘れるべきではない。しかしながら、礼拝像としての本来の意味でのアイコンのほか、説話的・教訓的なテーマのアイコンが多く登場するようになる14世紀以降においては、アイコンというものの意味が多少なりとも変化してきたという点にも注目すべきであろう。すなわち、パレオロゴス朝時代における人文主義的・擬古的風潮は、アイコンにおける画像の宗教的な意味を重視するに留らず、15世紀初頭の Markos Eugenikos もその „Ekphraseis“ において述べているように、アイコンをひとつの芸術作品として見ようという意識を可能ならしめたという点である⁽¹²⁸⁾。事実、14世紀に首都コンスタンチノーブルで制作されたアイコンには、例えば〈ポスト・ビザンチン〉の〈クレタ派〉のアイコンと較べてみると、明らかに作品として我々の心を魅了する作例が多いことは否定できない。これに対し、パレオロゴス朝のビザンチン美術を受け継いだ〈クレタ派〉のアイコン画家達の多くは、まさに、このような芸術的な局面を彼らの作品の中で展開させえなかったといっても過言ではあるまい。アンドレ

アス・リッツォスの場合も、彼は、パレオロゴス朝美術の諸伝統をきわめて正統的に継承している堅実な画家であるとはいえ、我々はこの画家の作品を見詰めていると、その後の〈クレタ派〉の歩むべき運命に思いを馳せずにはいられない。同時代の西欧における輝かしい芸術のかげに隠れて、過去の偉大なる伝統の重みを背負いつつ、黙々と歩みつづけねばならぬ〈ポスト・ビザンチン〉の画家、いわゆる〈クレタ派〉のアイコン画家の宿命といったものが、私には、おぼろげに感じられてならない。

〔付記〕

本稿は、昭和48年度春奈良で開催された美術史学会第26回全国大会において口答発表した草稿に加筆したものである。

本稿を草するに当たり、本研究のきっかけを与えて下さった国立西洋美術館長山田智三郎先生、また、御教示頂いたヴィーン大学美術史研究所の Frau Dr. K. Kreidl-Papadopoulos、お茶の水女子大学教授柳宗玄先生、ならびに、文献コピーの労をとって頂いた、ヴィーン大学美術史研究所の Frau Dr. G. Schikola、清泉女子大学教授辻成史氏（当時在米）、友人 Dr. A. Saliger 氏（ヴィーン司教区美術館）に深く感謝の意を表したい。さらにまた、このアイコンのレントゲン撮影をして下さり、技法的問題に関しても御教示下さった東京芸術大学教授寺田春式先生、アイコンの木材その他について御示教下さった東京芸術大学教授西村公朝先生、文献の入手に関してお世話下さった東京芸術大学の長塚安司、真室佳武両氏、および、浜田靖子氏にもこの場で心からお礼を申し述べたい。末筆ながら、始終激励と助言を惜しまれなかった国立西洋美術館事業課の先輩・同僚諸氏に対し心からなる感謝を捧げる。

(128) W. F. Volbach, Ikonenmalerei, in: W. F. Volbach — J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der Christliche Osten*, op. cit., 179.

Resümee:

Über eine kretische Ikone des 15. Jahrhunderts von Andreas Ritzos im Nationalmuseum für Westliche Kunst in Tokio

von Koichi KOSHI

Das Nationalmuseum für Westliche Kunst in Tokio erwarb im Jänner 1974 eine Ikone (*Abb. 1*), die aber daselbst seit 1960 als Depositum (D-13)⁽²⁾ aus einem Tokioter Privatbesitz aufbewahrt worden war. Diese Ikone (Inv.-Nr. P-408) gehörte früher zu der Ex-Matsukata-Sammlung, und befindet sich in Japan mindestens seit 1930, wo sie bei der dritten Ausstellung der Matukata-Sammlung in Tokio gezeigt wurde. Indessen gelangte die Ikone in die Hand des anfangs erwähnten Deponenten. Wann und wo sie von Herrn Kojiro Matsukata (1865–1950) erworben wurde, entzieht sich unser Kenntnis.

Die mit Tempera auf Levkas bemalte Ikone mißt in Hochformat 71 × 47,5 cm. Auf der Vorderseite der Holztafel ist, wie in den meisten Fällen, die Bildfläche vertieft. In diesem Binnenfeld (Kovčeg) sind auf goldenem Hintergrund die Himmelfahrt Christi als Hauptszene und oberhalb derer der Gottesthron („Hetoimasia“) dargestellt. Das innere Bildfeld ist von einem breiten, vorspringenden Rahmen umgeben, auf dessen oberen Partie die Szene der Bewirtung der drei Engel durch Abraham, die als Bild der sonst nicht darstellbaren Dreifaltigkeit genommen wird, wiedergegeben ist. Sonst sind ringsum auf dem Rand insgesamt zehn Heilige in unbeweglicher Haltung placiert, für deren Zusammenstellung, wie viele der Ikonen, kein offensichtlicher Grund zu finden ist. Auf dem Goldgrund sind die Heiligen auf dem linken und rechten Rand als frontal stehende Ganzfiguren, und auf dem unteren als Halbfiguren dargestellt, sie sind mit Beischriften (Namensligaturen in Rot) bezeichnet. Dargestellt sind (links oben beginnend): Hl. Johannes der Vorläufer, Hl. Nikolaus, Hl. Onuphrios, Hl. Katharina, Hl. Helena, Hl. Konstantin, Hl. Paraskeva, Hl. Antonius,

Hl. Sebastian und Hl. Jakobus. Von den genannten Heiligen ist hier der hl. Sebastian besonders beachtenswert, weil dieser römische Märtyrer in den byzantinischen und post-byzantinischen Ikonen, meines Wissens, kaum dargestellt vorkommt.[†] Auf der Rückseite (*Abb. 2*) ist ein Doppelkreuz zwischen Ranken (Lebensbaum) und der üblichen Inschrift $\overline{\text{IC}} \overline{\text{XC}} \overline{\text{NI}} \overline{\text{KA}}$ (sic) dargestellt: es ist nicht, wie üblich, mit Lanze und Hysopstengel versehen. Unterhalb des Kreuzes befindet sich der Schädel Adams.

Der Erhaltungszustand der Ikone ist im allgemeinen gut: auf der Vorderseite sind einige Partien, so z. B. ein Teil der Gewänder des hl. Paulus und des benachbarten Erzengels in der Himmelfahrtsszene, in späterer Zeit restauriert worden. Auf der Rückseite war die 2,5 cm dicke Tafel (Laubholz) durch zwei Querleisten (Sponki) versteift, die heute nicht mehr vorhanden sind, so daß die Tafel sich verzogen hat. Die Holztafel ist besonders auf der Rückseite überall wurmstichig.

Die vorliegende Ikone ist bisher bereits in einigen japanischen Publikationen (zuletzt: 1971)^{(7) (8)} als anonymes, italienisches Werk des 14. Jahrhunderts abgebildet worden, während sie auf der späteren Einfassung für die Tafel unten als SOUTH RUSSIAN SCHOOL 15 TH CENTURY bezeichnet ist.

[†] Anm.: In den postbyzantinischen Wandmalereien des 16. Jahrhunderts, die von den kretischen Malern bzw. von den kretisch ausgebildeten Malern aus Theben ausgeführt wurden, sind aber einige Beispiele dafür zu finden: im Katholikon des Klosters Hagios Nikolaos Strategopoulos (oder Dilios) in der Insel von Ioannina / Epirus (1543, *Abb. 27*); im Katholikon (Naos) des Barlaam-Klosters in Meteora (1548, *Abb. 28*); und schließlich im Katholikon (Exo-Narthex) des Metamorphosis-Klosters, ebenfalls in Meteora (*Abb. 29*).⁽⁶⁾

Es handelt sich hier jedoch um ein Werk des Andreas Ritzos. Rechts unten auf dem Rahmen ist nämlich zu Füßen des hl. Sebastian in Schwarz auf Griechisch die Signatur des Künstlers eingetragen: *ΧΕΙΡ ΑΝΔΡΕΩ ΠΙΤΖΩ* (Abb. 3). Bis vor kurzem wurde die Zeit der Tätigkeit dieses Malers, dessen signierte, jedoch nicht datierte Werke schon bekannt waren, von verschiedenen Forschern wie A. de Montor (1811), S. Lambros, E. Müntz (1893), A. L. Frothingham (1894), O. Wulff (1925), Ch. Diehl (1926), F. Willumsen (1927), Ph. Schweinfurth (1930), S. Bettini (1933, 1954), L. Mirković (1936), A. Xyngopoulos (1957), V. Djurić (1961), M. Chatzidakis (1962), V. N. Lasareff (1966) u. a. zwischen dem 11. und 16. Jahrhundert vermutet⁽¹⁰⁾, und Andreas Ritzos ist gewöhnlich als Exponent der kretischen Schule des 16. Jahrhunderts angesehen worden. Seitdem M. Cattapan [siehe Anm. (10), 34] 1968 auf Grund von ca. 400 Notariatsakten in den Archiven von Venedig und Candia eine Namensliste der 116 auf Kreta etablierten Maler aus der Zeit zwischen 1300 und 1500 veröffentlichte, wissen wir jedoch heute, daß Andreas Ritzos in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf der Insel Kreta tätig war⁽¹⁴⁾. M. Cattapan hat darauf hingewiesen, daß Andreas Ritzos und sein Sohn Nikolaos Ritzos in 22 Notizien zwischen 1421 und 1499 erwähnt sind, und der erstere in der Zeit von 1451 bis 1492, der letztere in der von 1486 bis 1499 tätig war. Aus den Notariatsakten geht auch hervor, daß die beiden ihren Wohnsitz in „Borgo Candia“ hatten. Aus der Tatsache, daß die Eltern des Andreas Ritzos im April 1420 die Hochzeit hielten, und Andreas Ritzos in einem Notariatsakt von 1451 schon als „Pinctor“ erwähnt ist, schließt M. Cattapan, daß Andreas Ritzos um 1420/21 geboren worden sein dürfte. Ein

anderer Akt von 1477 notiert, daß ein Maler namens Giovanni Acotano Andreas Ritzos zustimmte, 54 Vorbilder der heiligen Figuren zu verkaufen: dieser Maler Giovanni Acotano (1436–1477 tätig)⁽¹⁶⁾ dürfte, nach M. Cattapan, Lehrer von Andreas Ritzos gewesen sein. Sein Sohn Nikolaos Ritzos wurde wahrscheinlich um 1460 geboren und wurde auch Maler⁽¹⁷⁾. Nikolaos Ritzos signiert die in der alten serbisch-orthodoxen Kirche von Sarajevo befindliche Deësis-Ikone⁽¹⁸⁾, deren auf dem Rand dargestellte Himmelfahrt Christi interessanterweise mit derselben von seinem Vater, der Tokioter Ikone, übereinstimmt. Die Malerfamilie Ritzos stammt von der Insel Kreta, wie Andreas Ritzos auf seinen Werken — auf beiden Ikonen der sogenannten Passionsmadonna⁽²²⁾, die sich heute im Museo Bandini in Fiesole (Abb. 6)⁽²⁰⁾ und in der Galleria Reale in Parma (Abb. 7)⁽²¹⁾ befinden, und auf der Ikone der „Hodegetria“ im Museo del Camposanto Teutonico in Rom⁽²³⁾ — in Lateinisch signiert: Andreas Rico de Candia pinxit (auf den beiden Ikonen in Fiesole und Rom) bzw. Andreas Ricio de Candia pinxit (auf der Ikone in Parma). Dieses Rico (bzw. Ricio) ist die lateinische Transkription des griechischen PITZOC.

Was das Oeuvre des Andreas Ritzos betrifft, ist es heute noch nicht genügend erforscht. Besonders ist das Vorhandensein seines Werkes in Tokio bisher nicht bekannt gewesen. Bis jetzt wissen wir, die Ikone in Tokio mitgerechnet, insgesamt neun signierte Ikonen von Andreas Ritzos, von denen vier mit der lateinischen Signatur versehen sind: außer den bereits genannten drei Madonnenikonen in Fiesole (Abb. 6), Parma (Abb. 7) und Rom befindet sich in der St. Blasius-Kirche in Ston (Dalmatien) noch eine Ikone der „Passions-

madonna“ (*Abb. 8*)⁽²⁴⁾, aus der aber nur ein Teil der Signatur erhalten ist. Hingegen sind die übrigen fünf Ikonen in Griechisch (*Χεῖρ Ἀνδρέου Πέτρον*) signiert: ein Christ Pantokrator im Kloster des Evangelisten Johannes (Kapelle des hl. Christodoulos) auf Patmos (*Abb. 9*)⁽²⁶⁾ ⁽²⁷⁾ eine thronende Muttergottes ebenda; eine Ikone mit den Buchstaben J. H. S. (Jesus Hominum Salvator), deren heutige Besitzer unbekannt ist (*Abb. 10*)⁽²⁸⁾; eine Koimesis in der Galleria Sabauda in Turin (*Abb. 5 und 4*)⁽²⁹⁾; und schließlich eine Himmelfahrt Christi mit Hetoimasia im Nationalmuseum für Westliche Kunst in Tokio (*Abb. 1*).

Von diesen Werken ist die Ikone mit den Buchstaben J. H. S. (*Abb. 10*) offensichtlich stilistisch von den anderen verschieden. Th. G. Peterson [siehe Anm. (10) ⁽³⁶⁾] wirft die Frage auf, ob diese Ikone wirklich von der Hand des Andreas Ritzos stammt⁽³⁰⁾: der Stil ist hier stark italienisch beeinflusst. Die Ikone in Tokio ist außer der Koimesis-Ikone in Turin (*Abb. 5*) die einzige kompositorisch-szenische Ikone, die von Andreas Ritzos signiert ist. Die Handschrift (*Abb. 3 und 4*) sowie der Figurenstil sind in den beiden Werken identisch: so läßt sich z. B. der Kopf des hl. Paulus in der Himmelfahrtsszene von Tokio mit demselben in der Koimesis von Turin gut vergleichen.

Außer diesen signierten Werken hat sich eine Reihe von Ikonen, in erster Linie die der „Passionsmadonna“, erhalten, die Andreas Ritzos zugeschrieben worden sind⁽³¹⁾. Von solchen Ikonen scheinen die der Madonna in Rethymnon (Kreta)⁽³²⁾ und das Triptychon mit der „Passionsmadonna“ und zwei Heiligen in der St. Nikolaus-Kirche in Bari (*Abb. 11*)⁽³³⁾ aller Wahrscheinlichkeit nach von der Hand des Andreas Ritzos zu sein. Besonders stimmt

die Darstellung des hl. Nikolaus im Triptychon von Bari fast vollkommen mit demselben in der Tokioter Ikone (*Abb. 1*) überein, so daß man nicht mehr die Identität der Malerhände von den beiden Werken bezweifeln könnte. Das Triptychon von Bari ist, nach M. Cattapan⁽³⁴⁾, bemerkenswerterweise 1451 zu datieren: jenes Jahr, wo Andreas Ritzos in den Dokumenten zum ersten Mal als Maler erwähnt wurde.

Bevor wir zu stilistischen und ikonographischen Problemen der in Frage stehenden Ikone übergehen, sei hier die kretische Schule kurz erwähnt. Die Insel Kreta, wo Andreas Ritzos geboren wurde und ansässig war, spielte nach dem Fall von Konstantinopel und der Eroberung der griechischen Territorien durch die Türken eine außerordentlich große Rolle für die byzantinische Nachfolgekunst, bis auch diese Insel, die 1204 den Venezianern in die Hände gefallen war⁽⁴²⁾, 1669 von den Türken erobert wurde. Das Kunstzentrum verlagerte sich nach Kreta, wohin Maler aus Konstantinopel bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts, und aus Mistra nach 1543 ausgewandert waren⁽⁴⁴⁾, so daß die Kunst der großen Zentren mitgebracht wurde. Im 16. Jahrhundert wurden bekanntlich die bedeutenden Wandmalereien auf dem Berge Athos wie in den Meteoraklöstern von kretischen Künstlern ausgeführt⁽⁴⁵⁾.

Feste Anhaltspunkte für die kretischen Maler des 14. und 15. Jahrhunderts haben gefehlt, bis M. Cattapan, wie schon gesagt, 1968 die Notariatsakten veröffentlichte⁽⁴⁸⁾. Er untersuchte vor allem ca. 360 Dokumente aller Notaren von Candia (ca. 70) aus der Zeit zwischen 1271 und 1500 in den Archiven von Venedig, und hat darauf hingewiesen, daß in den Notariatsakten des 13. Jahrhunderts keine Malernamen zu finden sind, was ihn zu dem

Schluß brachte, daß Kreta vor 1300 kein aktives Kunstzentrum gewesen war. Hingegen sind in M. Cattapans Namensliste der auf Kreta etablierten Maler aus der Zeit zwischen 1300 und 1500 mehr als 30 Maler verzeichnet, die im 14. Jahrhundert tätig waren. Es ist hier beachtenswert, wie M. Cattapan hinweist, daß unter diesen Malernamen des 14. Jahrhunderts neben den Malern aus Konstantinopel und Zypern⁽⁵⁰⁾ diejenige nicht selten zu finden sind, die, wie es aus ihren Namen (Venier; ...di Venezia)⁽⁴⁹⁾ hervorgeht, aus Venedig nach Kreta kamen. M. Cattapan meint daher, daß es von dem 14. Jahrhundert an üblich wurde, byzantinisierende Maler aus Venedig auf Kreta ihre Werkstätten zu unterhalten⁽⁵¹⁾. Hingegen ist es eine bekannte Tatsache, daß ab dem 16. Jahrhundert umgekehrt kretische Maler nach der Lagunenstadt gingen⁽⁶⁵⁾. Durch den Kontakt mit den Venezianern sind die kretischen Maler, die auf dem Paläologenzstil basieren, ständig unter dem Einfluß des italienischen Stils gestanden. Aus dieser Wechselbeziehung kann erklärt werden, daß sich unter den griechisch signierten Werken des Andreas Ritzos, der überhaupt an dem byzantinischen Stil festhielt, auch italienische Einflüsse (Vgl. *Abb. 10*) finden lassen, wie in der Ikone in Tokio (*Abb. 1*) der italienische Märtyrer Hl. Sebastian — ausnahmsweise in den postbyzantinischen Ikonen — dargestellt ist.

Der Ursprung der kretischen oder kreto-venezianischen Malschule, die auch noch nach der Eroberung der Insel durch die Türken (1669) in der griechischen Kolonie von Venedig bis zum 18. Jahrhundert fortbestehen wird, ist mit Hilfe von dem neuen Material, das M. Cattapan untersuchte, im 14. Jahrhundert, d. h. vor der postbyzantinischen Zeit, zu suchen. Ab dem 15. Jahrhundert

beginnt diese Schule, die ihre Blüte der Ikonenproduktion in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erlebte, eine bedeutende Rolle zu spielen. Man kann aus der Liste M. Cattapans mehr als 110 Namen von Malern, die auf Kreta (hauptsächlich in Candia) im 15. Jahrhundert arbeiteten, wissen, jedoch sind davon nur sechs Maler, deren signierte Werke (Ikonen) bisher bekannt geworden sind: Andreas Ritzos, Nikolaos Ritzos^{(17) (18)}, Antonios Papadopoulos⁽⁵⁵⁾, Andreas Pavias⁽⁵⁶⁾, Fra' Antonio De Nigroponte⁽⁵⁷⁾ und Nicholas Zafuris⁽⁵⁸⁾. Von diesen Malern, die alle in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts tätig waren, ist Andreas Pavias, wie im Falle von Andreas Ritzos, bis vor kurzem für einen Maler des 16. Jahrhunderts gehalten worden. Zum Unterschied von den zahlreich vorhandenen kreto-venezianischen Ikonen des 16. und 17. Jahrhunderts haben sich solche des 15. Jahrhunderts wenig erhalten, obwohl zahlreiche Malernamen aus dieser Zeit schriftlich dokumentiert sind. Es versteht sich in diesem Sinne von selbst, daß die Ikone des Andreas Ritzos im Nationalmuseum für Westliche Kunst in Tokio ein bedeutendes Beispiel der frühen kretischen Ikonenmalerei darstellt. Daß bloß innerhalb eines Jahrhunderts die Existenz der über 100 Maler uns bekannt ist, zeigt außerdem, wie stark bereits im 15. Jahrhundert die Nachfrage nach den Ikonen der kretischen Maler war. Wie schon erwähnt wurde, malte Andreas Ritzos wiederholt die Ikonen der „Passionsmadonna“, die einmal griechische, zum anderen Mal lateinische Inschriften tragen: Wie es sich auch daraus ergibt, arbeiteten nämlich Andreas Ritzos und die kretischen Ikonenmaler nicht nur für griechische Orthodoxen, sondern auch für lateinische Katholiken⁽⁵⁹⁾. In diesem

Zusammenhang wäre es interessant, daß sich vier von den insgesamt neun signierten Ikonen des Andreas Ritzos heute gerade in Italien befinden.

Nun kommen wir auf die Ikone in Tokio selbst zurück, um den Stil und die Ikonographie dieses Werkes von Andreas Ritzos zu untersuchen. Andreas Ritzos, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf Kreta tätig war, stellt einen der frühen postbyzantinischen kretischen Ikonenmaler dar, die stark den Traditionen der vorhergehenden Zeit der Paläologen, insbesondere die spät-paläologische Kunst, folgten.

Der sehr abgezirkelte Aufbau der Komposition in der Ikone in Tokio, und die graphisch-linearen Elemente sowie die stilisierten Zonen des Überganges von Licht und Schatten in der Draperie sind Charakteristika der Konstantinopler Ikonen aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts⁽⁸⁰⁾; der lang gestreckte Figurentypus mit dem schmalen, überfeinerten Kopf ist auch typisch paläologisch. Von den Ikonen, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Konstantinopel entstanden, scheint die Anastasis-Ikone in Leningrad (Eremitage, *Abb. 14*)⁽⁸³⁾ aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts stilistisch der Ikone in Tokio am nächsten zu stehen. Aber der Gewandstil, der nähere Verwandtschaft mit der Ikone des Andreas Ritzos als die Leningrader Ikone zeigt, läßt sich in der Wandmalerei der Pantanassa-Kirche in Mistra (ca. 1428, *Abb. 13*)⁽⁸⁴⁾ finden. Die Fresken von Pantanassa wurden früher von G. Millet wegen der ikonographischen Merkmale als Werk der sogenannten „mazedonischen Schule“ angesehen, aber heute werden sie richtiger der Schule, die die Wände der

Peribleptos-Kirche in Mistra (1340–1360)⁽⁸⁵⁾ ausschmückte, nämlich der sogenannten Millet'schen „kretischen Schule“, die mit der Konstantinopler Kunst in Verbindung steht, zugeschrieben⁽⁸⁶⁾. Von den Fresken von Pantanassa ist vor allem der Gewandstil der Apostel in der Szene der Lazaruserweckung (*Abb. 13*) und in der der Himmelfahrt Christi⁽⁸⁷⁾ mit demselben in der Himmelfahrtsszene des Andreas Ritzos (*Abb. 12*) zu vergleichen⁽⁸⁸⁾. Gemeinsam sind hier die schematisch aufgesetzten Lichter und die scharfe, eher geradlinige Faltengebung: ein Gewandstil, der im Grunde als Umsetzung der malerischen Offenheit der Pinselführung — wie sie in den Werken aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wie z. B. die Wandmalereien der Chora-Kirche⁽⁸⁹⁾ und die mit diesen verwandte Ikone der Versammlung der zwölf Apostel in Moskau⁽⁹⁰⁾ zu sehen ist — in den graphischen Schematismus verstanden werden kann. Man kann also feststellen, daß der Stil der Ikone in Tokio am besten mit den Beispielen, die mit der spätpaläologischen Kunst Konstantinopels zusammenhängen, sich vergleichen läßt und der Stilstufe der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entspricht.

Nicht nur in stilistischer Hinsicht, sondern auch in der ikonographischen erbte Andreas Ritzos das Vermächtnis der paläologischen Kunst. Von den drei szenischen bzw. symbolischen Darstellungen auf der Ikone in Tokio — die Himmelfahrt Christi, der Gottes-thron (Hetoimasia) und die hl. Dreifaltigkeit — bewahrt die zuletzt genannte Darstellung (*Abb. 15*) besonders getreu die typisch paläologische Ikonographie. Der im 14. Jahrhundert in Konstantinopel geschaffene Bildtypus für die hl. Dreieinigkeit kann, wie es z. B. in der Ikone des Benaki-Museums in

Athen (*Abb. 16*)⁽⁹³⁾ aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu sehen ist, dadurch charakterisiert werden, daß dem mittleren Engel statt der herkömmlichen frontalen Haltung eine leichte Neigung — seinen Kopf leicht nach links und seinen Oberkörper leicht nach rechts — gegeben ist, so daß in der Gruppe der drei Engel, die einzeln auf drei Seiten des viereckigen Tisches sitzen und im Gespräch begriffen erscheinen, eine formale wie gedankliche Geschlossenheit entsteht. Die Vorlage, der sich Andreas Ritzos bediente, dürfte eben eine derartige paläologische Darstellung der hl. Dreifaltigkeit gewesen sein. Die Ikone des Andreas Ritzos stimmt in der Haltung der einzelnen Engeln sowie Abrahams und Saras, die beide die himmlischen Gäste bewirten, mit der Athener Ikone überein, jedoch ist in der Tokioter Ikone wegen des Formates die ovale Bewegung, die alle Personen enthält, zum Unterschied von der Athener Ikone, verlorengegangen. Diese ovale Bewegung im Prototypus ist hingegen in einer Ikone in Leningrad (Eremitage, *Abb. 17*)⁽⁹⁶⁾, die von V. Lasareff⁽⁹⁵⁾ als Konstantinopler Werk aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angesehen wurde, getreu kopiert. Die Leningrader Ikone gleicht bemerkenswerterweise der Tokioter Ikone bis in Details: die beiden Werken müßten auf einen Prototypus des 14. Jahrhunderts zurückgehen. Das Himmelfahrtsbild (*Abb. 18*) scheint auch von dem paläologischen Vorbild angeregt worden zu sein. Für diese Darstellung der Himmelfahrt Christi ist charakteristisch, daß Christus etwas nach rechts gewendet auf dem Regenbogen sitzt; die beiden Engel, die die, als große Rundscheibe wiedergegebene, Aureole haltend fliegen, nach außen wenden; und schließlich die Mutter Gottes, die die beiden Hände vor der Brust haltend und

leicht nach links gewendet steht, nicht, wie das Malerhandbuch vom Berge Athos beschreibt, auf den himmelfahrenden Christus blickt. Dem Autor dieser Zeilen ist das Beispiel, das mit der Himmelfahrtsszene in der Ikone von Tokio übereinstimmt, aus der paläologischen Zeit nicht bekannt, jedoch findet es sich in einer Reihe von kretischen Ikonen des 16. Jahrhunderts. In der Sammlung der Comunità di San Giorgio dei Greci in Venedig sind drei Stücke miteinander verwandter Ikonen mit der Himmelfahrtsszene (Nr. 12, 44, 77)⁽¹⁰⁰⁾ erhalten, von denen das von M. Chatzidakis in die Mitte des 16. Jahrhunderts datierte Werk (Nr. 12, *Abb. 19*)⁽¹⁰¹⁾, wo allerdings das Gesicht und die Hände Mariä 1958 retuschiert sind, erstaunlich genau mit dem Himmelfahrtsbild von Tokio übereinstimmt. Die Übereinstimmungen lassen sich von der Aufstellung der einzelnen Apostel, ihrer Haltung und dem Gewandstil bis ins einzelne wie z. B. das Knorren-Motiv am Ölbaum ganz rechts verfolgen. Trotz dieser Übereinstimmungen läßt sich in den beiden Werken andererseits auch ein nicht unbedeutender Unterschied erkennen: die Proportionen der Figuren in der Ikone von Venedig sind gedrunken, zum Unterschied von den paläologisch eleganten schlanken in Tokio. Aus dieser Tatsache liegt schon vielmehr nahe, daß die beiden Werke auf einen Prototypus zurückgehen, als daß die Ikone des 16. Jahrhunderts in Venedig direkt von der des 15. Jahrhunderts in Tokio kopiert worden ist. Dieser Typus des Himmelfahrtsbildes dürfte sich, wahrscheinlich von Konstantinopel eingeführt, in der kretischen Schule verbreitet haben. Tatsächlich kommt dasselbe Himmelfahrtsbild wie die Ikone in Tokio in den späteren Ikonen und Fresken der kretischen Maler wiederholt vor: in den Wandmalereien

auf dem Berge Athos — Hl.-Paulus-Kloster (1553)⁽¹⁰²⁾ und Xenophontos-Kloster (Narthex des Katholikon, 1563, *Abb. 20*)⁽¹⁰³⁾ — und in der Ikone vermutlich aus dem 17. Jahrhundert im Benaki-Museum in Athen (*Abb. 21*)⁽¹⁰⁴⁾. Außerdem findet sich der selbe Typus der Himmelfahrt Christi, allerdings in etwas modifizierter Form, in der Michael Damaskinos zugeschrieben Ikone des 16. Jahrhunderts in Venedig (Sammlung der *Comunità di San Giorgio dei greci*, Nr. 44)⁽¹⁰⁵⁾, in der Benedictos Emporios zugeschrieben Ikone des 17. Jahrhunderts ebenfalls in Venedig (ebenda, Nr. 77)⁽¹⁰⁶⁾, u. a.⁽¹⁰⁷⁾ Oberhalb der Himmelfahrtsszene ist in der Ikone von Tokio der Gottesthron (*Abb. 22*) dargestellt. Der Gottesthron, der entweder das Symbol der unsichtbaren Gegenwart Gottes ist, oder für den kommenden Christus als Weltenrichter bereitsteht, wird bekanntlich in der modernen Ikonographie als Hetoimasia bezeichnet⁽¹⁰⁸⁾. Der Thron ist in der Ikone in Tokio mit den Leidenswerkzeugen sowie dem Buch des Lebens ausgestattet: Die Hetoimasia ohne Taube des Hl. Geistes wie in dieser Ikone stellt überhaupt einen Bestandteil der mittel- und spätbyzantinischen Darstellung des Jüngsten Gerichtes dar. Es handelt sich hier um die aus der Weltgerichtskomposition gelöste Hetoimasia. So ist zum Beispiel in dem Fresko des Weltgerichts in der Chora-Kirche⁽¹⁰⁹⁾ oder in den Ikonen der von der Komposition des Weltgerichts abgeleiteten Allerheiligen (z. B. die griechische Ikone aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Ikonenmuseum zu Recklinghausen, Nr. 350)⁽¹¹⁰⁾ in gleicher Weise wie in der Tokioter Ikone wiedergegeben, wie Adam und Eva vor dem Thron knien. Noch dazu findet sich auch in der Wandmalerei des Jüngsten Gerichts aus dem 14. Jahrhunderts im Narthex der Metro-

polis-Kirche zu Mistra (*Abb. 23*)⁽¹¹¹⁾ das Motiv der Engelsgruppe zu beiden Seiten vom Thron: ein Motiv, das die Darstellung der Hetoimasia in der Ikone von Tokio charakterisiert. In Mistra zeigt das Weltgericht aber die Hetoimasia mit der Taube des Hl. Geistes, was jedoch eine sinnwidrige Versetzung des Motives darstellt.

Wie wir schon gesehen haben, sind die einzelnen szenischen bzw. symbolischen Darstellungen selbst in der Ikone von Tokio ikonographisch wie stilistisch höchst traditionsgebunden, sie sind nicht besonders auffällig. Jedoch ist bemerkenswert, daß im inneren Bildfeld die Hetoimasia oberhalb der Himmelfahrt Christi placiert ist. Die Hetoimasia erwartet hier nämlich den gegen Himmel fahrenden Christus, was die der Weltgerichts-Hetoimasia zugrunde liegende Vorstellung voraussetzen muß, daß der Thron leer bereitsteht. Beispiele der Verwendung des Hetoimasia-Motives in die Himmelfahrtskomposition kommen nur sporadisch vor, als Ikonenthema finden sich Beispiele dafür außer der Ikone von Tokio, meines Wissens, nicht. Th. v. Bogay⁽¹¹²⁾ weist auf zwei seltene Fälle hin: in der Kirche des hl. Herakleidos von Kalopanayiotis auf Kreta (erste Hälfte des 13. Jahrhunderts, *Abb. 24*)⁽¹¹³⁾ und in Bijelo Polje/Serbien (1317/21, *Abb. 25*)⁽¹¹⁴⁾. Von den beiden Beispielen der Wandmalereien ist allerdings in der ersteren, zum Unterschied von der Ikone in Tokio, die Taube des Hl. Geistes dem Thron beigegeben, während im letzteren rechts vom Thron Gottvater und zwischen ihm und dem gegen Himmel fahrenden Sohn die Taube dargestellt sind: die Hetoimasia ist hier in beiden Fällen unter trinitarischem Aspekt verstanden.

Zum Schluß sei auch die Koimesis-Ikone in

Turin (Abb. 5) ikonographisch kurz erwähnt, die schon längst als eines der signierten Hauptwerke von Andreas Ritzos bekannt ist. Von den reichhaltigen paläologischen Koimesis-Bildern, die auf das Wesentliche der Szene nicht beschränkt, sondern durch Nebenszenen wie die wunderbare Zusammenführung der Apostel aus den Ländern ihrer Mission und die Himmelfahrt Mariens vervollständigt werden, ließe sich hier zum Vergleich die Wandmalerei aus dem Ende des 14. Jahrhunderts oder Anfang des 15. Jahrhunderts in der Peribleptos-Kirche in Mistra (Abb. 26)⁽¹²²⁾ besonders in folgender Hinsicht heranziehen. In der Komposition der Turiner Koimesis-Ikone fällt nämlich auf, daß die Apostel, die gewöhnlich zu beiden Seiten des Sterbelagers in zwei Gruppen geteilt dargestellt werden, mit Ausnahme von einem einzigen Apostel (Hl. Paulus), alle rechts von dem Sterbebett placiert sind, während links davon eine Schar von Engeln dargestellt ist. Es ist beachtenswert, daß sich diese charakteristische Koimesis-Komposition der Ikone von Andreas Ritzos, der die Ikonographie wie der Stil der Kunst der vorangehenden Zeit der Paläologen zu verdanken hat, eben unter den Wandmalereien der Peribleptos-Kirche in Mistra, die die Konstantinopler Kunst des 14. Jahrhunderts fortsetzen, findet.

図版目録

1 国立西洋美術館 (所蔵番号 P-408)。アンドレアス・リッツォス作 (署名入) のイコン (15世紀, <クレタ派>)。『神の御座』を伴う『キリスト昇天』。2 国立西洋美術館。リッツォスのイコン裏面。3 国立西洋美術館。リ

ッツォスの署名。4 トリノ, ガレリア・サバウダ。リッツォスの署名。5 トリノ, ガレリア・サバウダ。リッツォスのイコン (署名入)。「聖母の死」。6 フィエーゾレ, ムゼオ・バンデイーニ。リッツォスのイコン (署名入)。「受難のマドンナ」。7 パルマ, ガレリア・レアーレ。リッツォスのイコン (署名入)。「受難のマドンナ」。8 ストン (ダルマチア), 聖ブラシウス教会。リッツォスのイコン (署名入)。「受難のマドンナ」。9 バトモス島, 聖ヨハネ修道院, 聖クリストドロッス礼拝堂。リッツォスのイコン (署名入)。「パントクラトールのキリスト」部分。10 所在地不明。リッツォスのイコン (署名入)。11 パーリ, 聖ニコラ教会。トリプティコン。「聖ニコラウスおよび聖ヨハネを伴う受難のマドンナ」。12 国立西洋美術館。リッツォスのイコン部分。13 ミストラ, パンタナッサ修道院教会。壁画 (1428年頃)。「ラザロの復活」部分。14 レニングラード。エレミタージュ。イコン (コンスタンチノーブル, 15世紀第2四半世紀)。「アナスタシス」部分。15 国立西洋美術館。リッツォスのイコン部分。16 アテネ, ペナキ美術館。イコン (コンスタンチノーブル, 14世紀後半)。「聖三位一体」。17 レニングラード, エレミタージュ。イコン (コンスタンチノーブル, 15世紀前半)。「聖三位一体」。18 国立西洋美術館。リッツォスのイコン部分。19 ヴェネツィア, コムニタ・ディ・サン・ジョルジオ・ディ・グレーチのコレクション。イコン (<クレタ=ヴェネツィア派>, 16世紀中葉, N°. 12)。「キリスト昇天」。20 アトス山, クセノフォントス修道院教会。壁画 (1563年)。「キリスト昇天」。21 アテネ, ペナキ美術館。イコン (<クレタ=ヴェネツィア派>, 17世紀)。「キリスト昇天」。22 国立西洋美術館。リッツォスのイコン部分。23 ミストラ, メトロポリス。壁画 (14世紀)。「神の御座」。24 カロパナイイオティス (キプロス島), 聖ヘラクレイディオス教会。壁画 (13世紀前半)。「神の御座」を伴う『キリスト昇天』部分。25 ビエロ・ポリエ (セルビア)。壁画 (1317/21年)。「神の御座」を伴う『キリスト昇天』部分。26 ミストラ, ベリブレptos修道院教会。壁画 (14世紀末または15世紀初頭)。「聖母の死」。27 イオアニナ (イピロス), 聖ニコラウス・ストラテゴプロス (またはディリオス) 修道院教会。壁画 (1543年)。「聖セバスチアヌス」。28 メテオラ, バルラーム修道院教会。壁画 (フランゴス・カテラノス?, 1548年)。「聖セバスチアヌス」。29 メテオラ, メタモルフォーシス修道院教会。壁画 (16世紀)。「聖セバスチアヌスの殉教」。



1. Tokio, Nationalmuseum für Westliche Kunst (Inv.-Nr. P-408). Kretische Ikone des 15. Jhts. von Andreas Ritzos (signiert): *Die Himmelfahrt Christi mit Hetoimasia*.



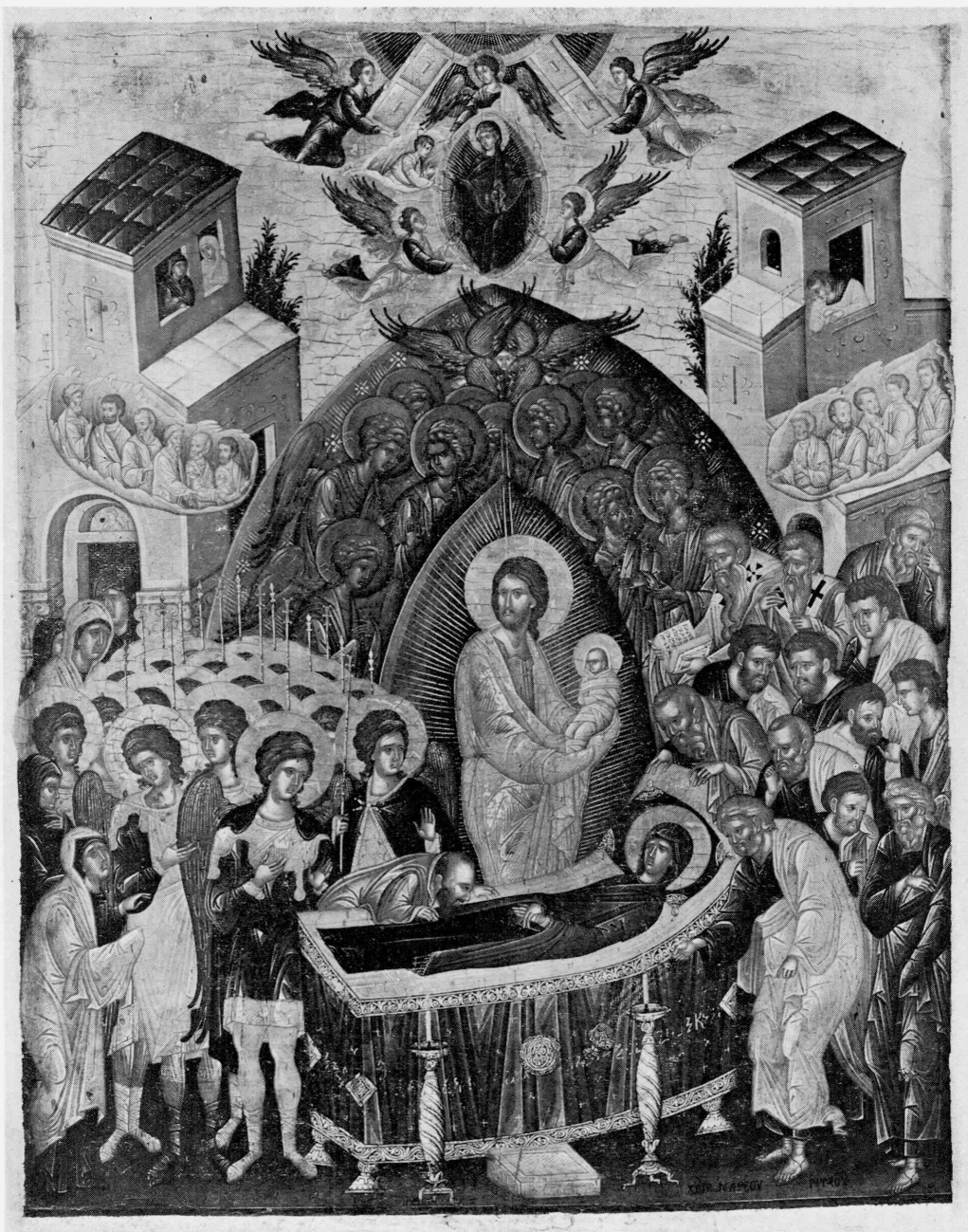
2. Tokio, Nat.-Mus. f. Westl. Kunst. Rückseite der Ikone von A. Ritzos.



3. Signatur von A. Ritzos auf der Tokioter Ikone.



4. Signatur von A. Ritzos auf der Koimesis-Ikone in Turin (Detail von Abb. 5).



5. Turin, Galleria Sabauda. Signierte Ikone von A. Ritzos: *Koimesis*.



6. Fiesole, Museo Bandini. Signierte Ikone von A. Ritzos: *Passionsmadonna*.



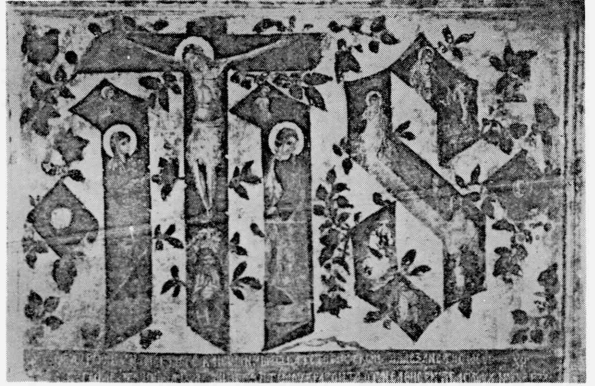
7. Parma, Galleria Reale. Signierte Ikone von A. Ritzos: *Passionsmadonna*.



8. Ston (Dalmatien), St. Blasius-Kirche. Signierte Ikone von A. Ritzos: *Passionsmadonna*.



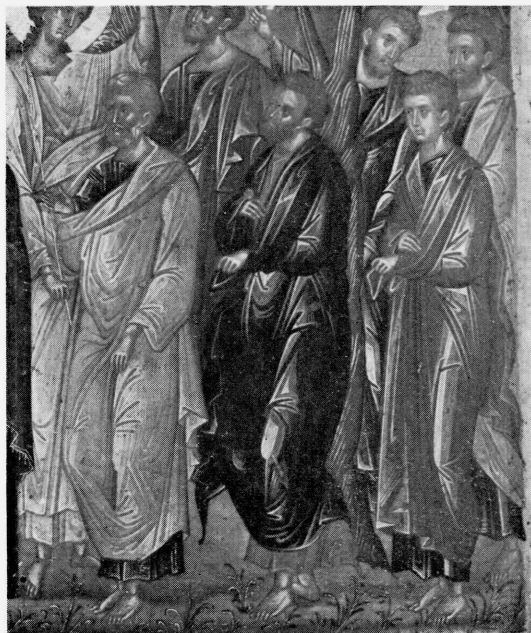
9. Patmos, Kloster des Evangelisten Johannes, Kapelle des hl. Christodoulos. Signierte Ikone von A. Ritzos: *Christ Pantokrator* (Detail).



10. Signierte Ikone von A. Ritzos.



11. Bari, St. Nikolaus-Kirche. Triptychon: *Passionsmadonna mit dem hl. Nikolaus und dem hl. Johannes*.



12. Tokio, Nat.-Mus. f. Westl. Kunst. Ikone von. A. Ritzos: *Die Himmelfahrt Christi*.



13. Mistra, Klosterkirche von Pantanassa. Wandmalerei um 1428: *Die Erweckung des Lazarus* (Detail).



14. Leningrad, Staatliche Eremitage. Konstantinopler Ikone aus dem 2. Viertel des 15. Jhts.: *Anastasis* (Detail).



15. Tokio, Nat.-Mus. f. Westl. Kunst. Ikone von A. Ritzos: *Hl. Dreifaltigkeit*.



16. Athen, Benaki-Museum. Konstantinopler Ikone aus der 2. Hälfte des 14. Jhts.: *Hl. Dreifaltigkeit*.



17. Leningrad, Staatliche Eremitage. Konstantinopler Ikone aus dem 1. Hälfte des 15. Jhts.: *Hl. Dreifaltigkeit*.



18. Tokio, Nat.-Mus. f. Westl. Kunst. Ikone von A. Ritzos: *Die Himmelfahrt Christi.*



19. Venedig, Sammlung der Comunità di San Giorgio dei Greci (Nr. 12). Kreto-venezianische Ikone aus der Mitte des 16. Jhts.: *Die Himmelfahrt Christi*.



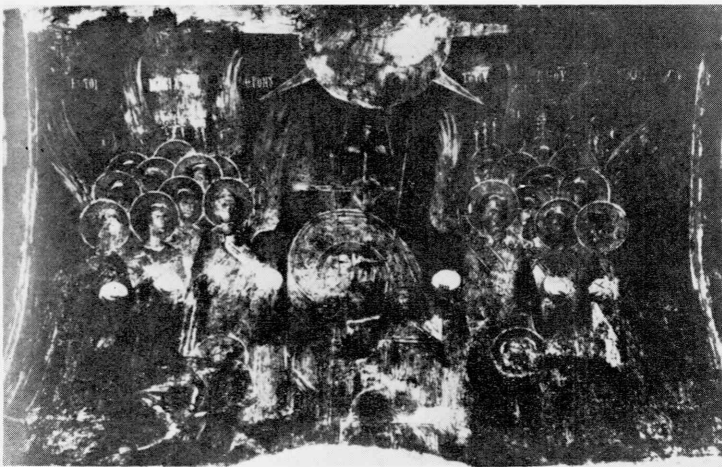
20. Athos, Xenophontos-Kloster, Katholikon (Narthex). Wandmalerei aus dem Jahre 1563: *Die Himmelfahrt Christi*.



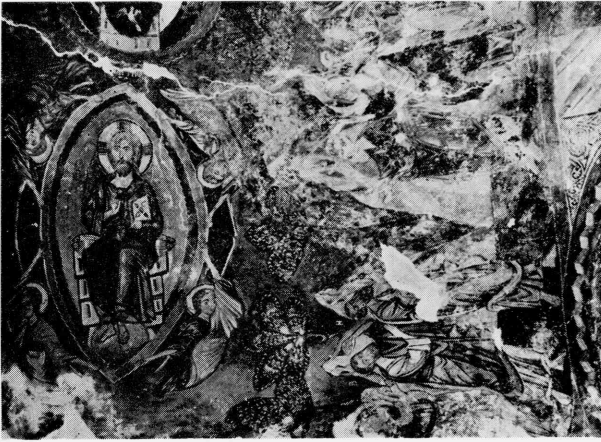
21. Athen, Benaki-Museum. Kreta-venezianische Ikone aus dem 17. Jhts.: *Die Himmelfahrt Christi*.



22. Tokio, Nat.-Mus. f. Westl. Kunst. Ikone von A. Ritzos: *Hetoimasia*.



23. Mistra, Metropolis-Kirche. Wandmalerei des 14. Jhts.: *Weltgerichts-Hetoimasia*.



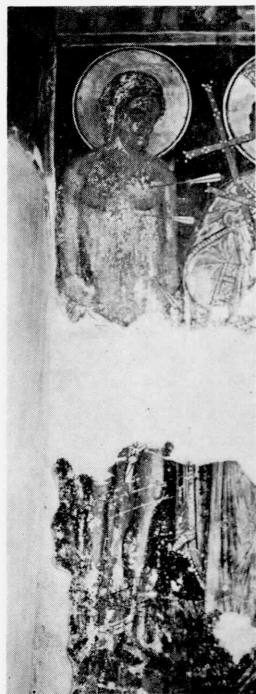
24. Kalopanayiotis (Zypern), Kirche des hl. Herakleidos. Wandmalerei aus der 1. Hälfte des 13. Jhts.: *Die Himmelfahrt Christi mit Hetoimasia* (Detail).



25. Bijelo Polje (Serbien). Wandmalerei um 1317/21: *Die Himmelfahrt Christi mit Hetoimasia* (Detail).

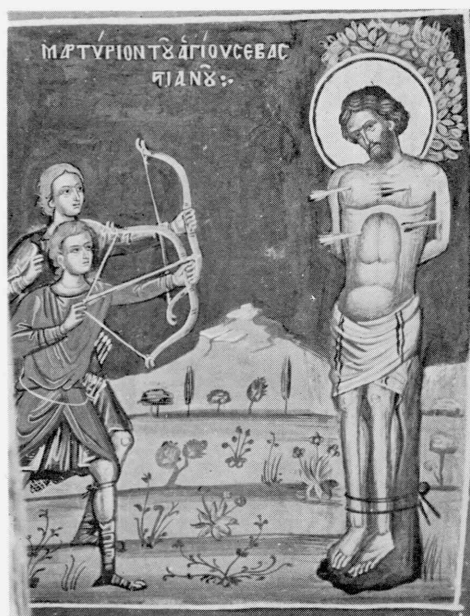


26. Mistra, Klosterkirche von Peribleptos. Wandmalerei aus dem Ende des 14. Jhts. oder Anfang des 15. Jhts.: *Koimesis*.



27. Ioannina (Epirus), Insel, Kloster des hl. Nikolaos Strategopoulos (oder Dilios), Katholikon (westl. Wand des Naos). Wandmalerei von 1543: *Hl. Sebastian*.

28. Meteora, Barlaam-Kloster, Katholikon (Naos). Wandmalerei wahrscheinlich von Frangos Kathelanos aus dem Jahr 1548: *Hl. Sebastian*.



29. Meteora, Metamorphosis-Kloster, Katholikon (Exonarthex). Wandmalerei des 16. Jhts.: *Das Martyrium des hl. Sebastian*.